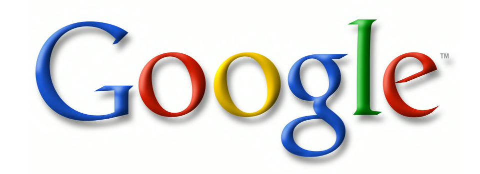
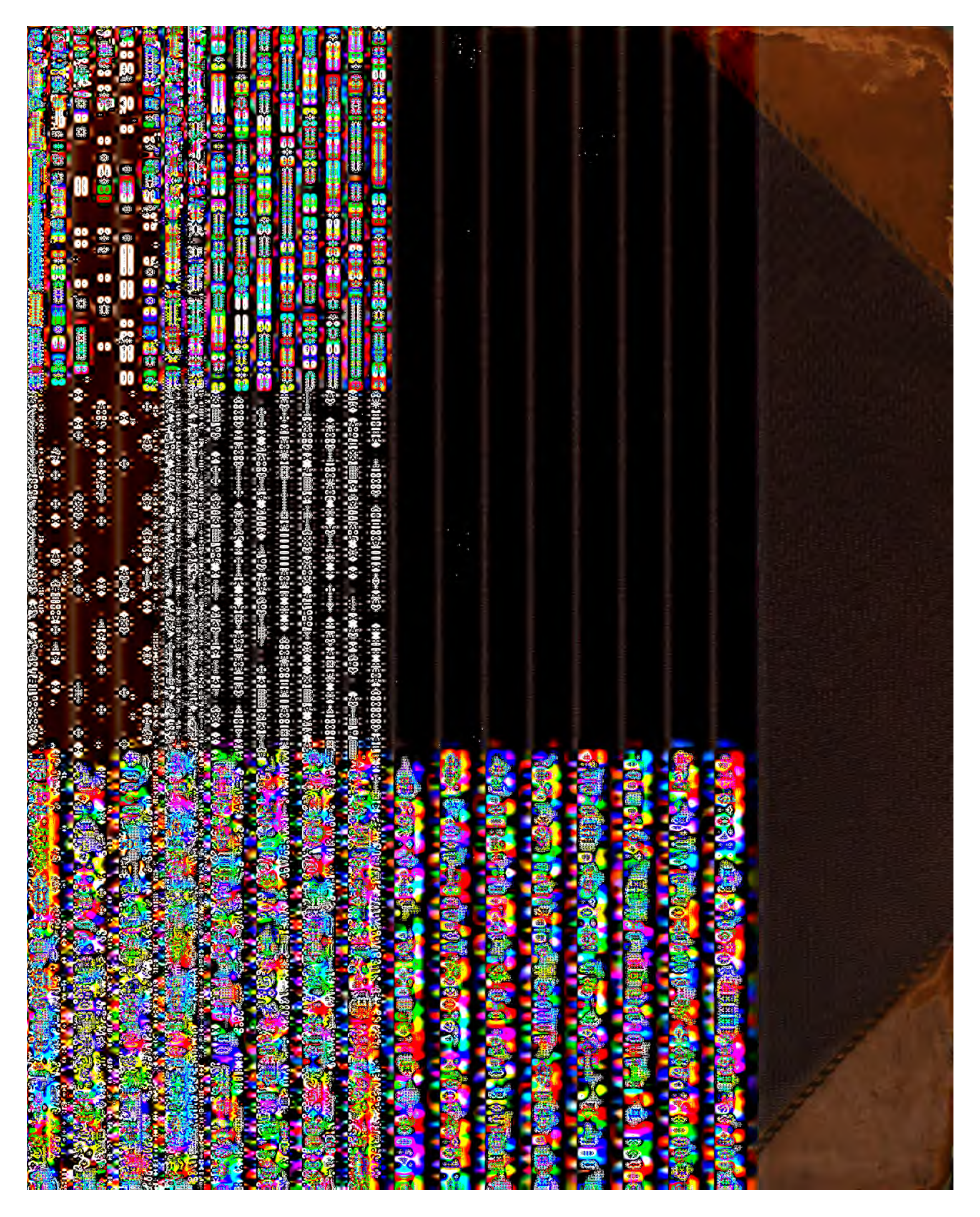




# ANNALES

# ARCHÉOLOGIQUES

# ANNALES

# ARCHÉOLOGIQUES

PARIS. — IMPRIMERIE DE J. CLAYE
RUE SAINT-BENOIT, 7.

# …NALES

# …LOGIQUES

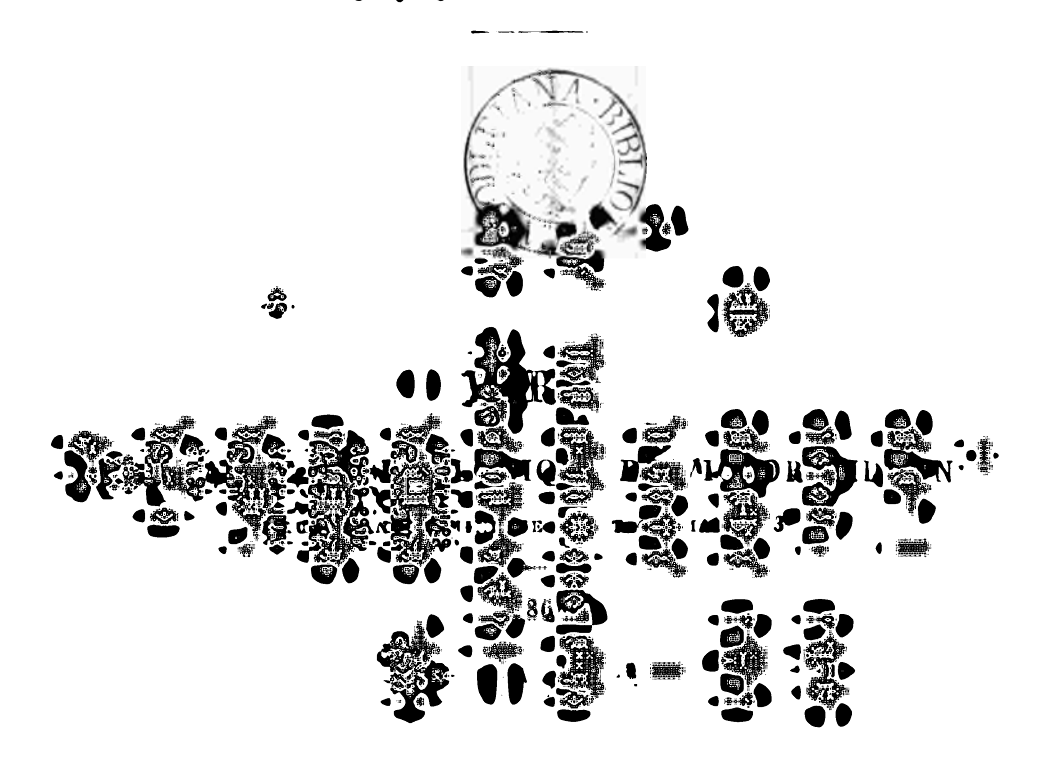


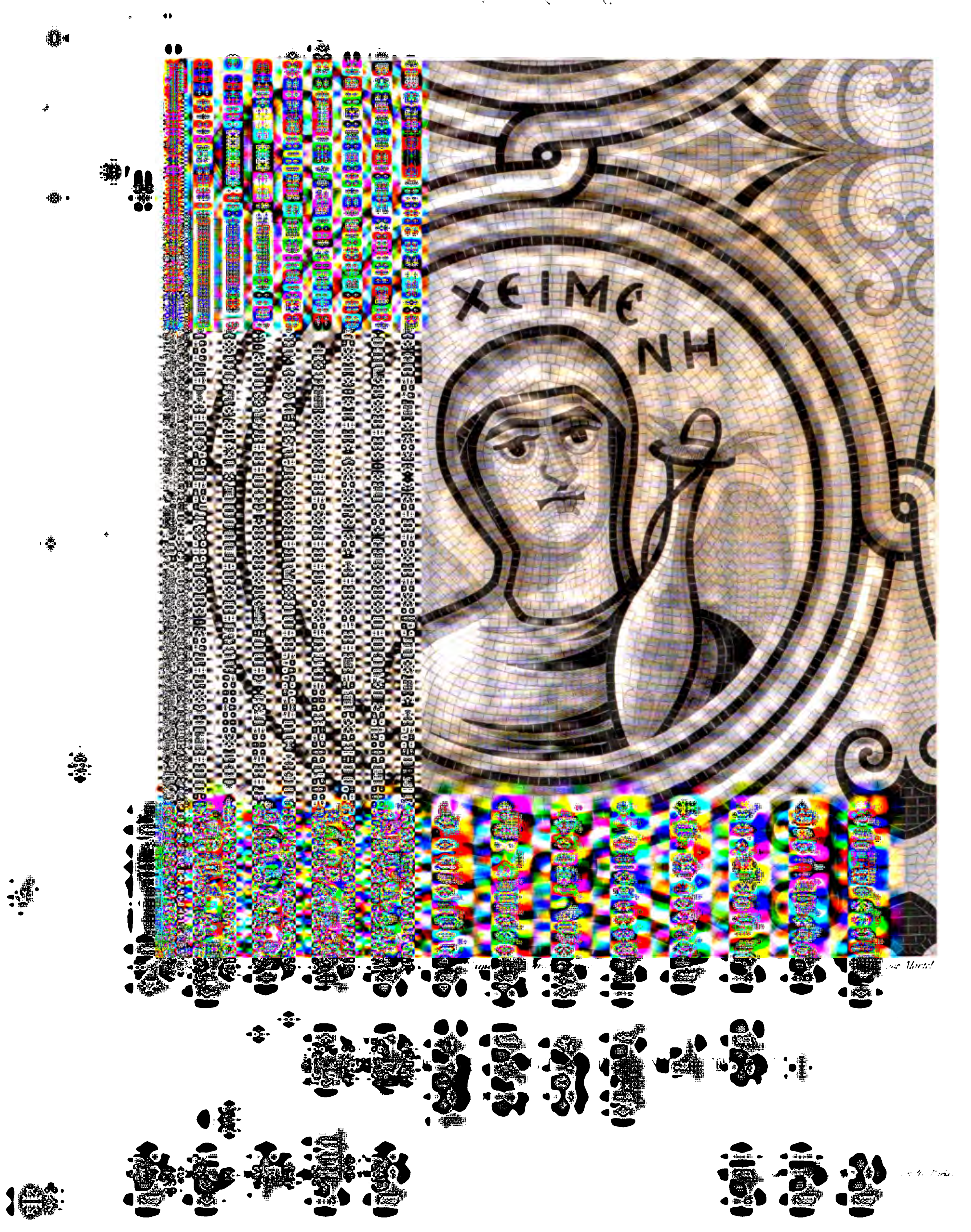
…DRON AINÉ

…ITÉ HISTORIQUE DES ARTS ET MONUMENTS

…OYAL DES ARCHITECTES BRITANNIQUES

…NGT-QUATRIÈME




XEIME
NH

# ANNALES

# ARCHÉOLOGIQUES

## MOSAÏQUE DE SOUR

SUITE [1].

Le pavé-mosaïque rapporté de Syrie est un ouvrage composé de petits cubes en pierre formant des dessins coloriés et appelé par les anciens « opus tessellatum [2] ». Il couvrait presque tout le sol d'une petite église dont le plan

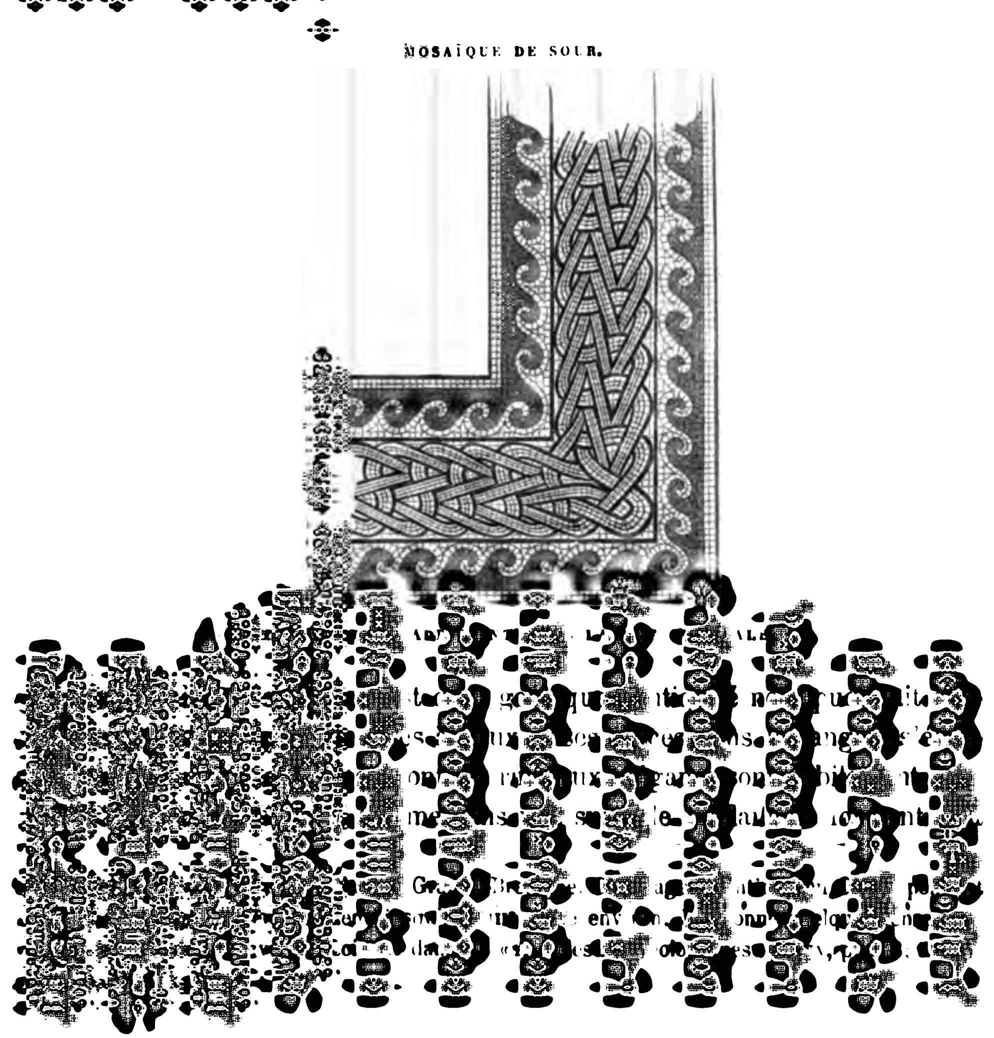
1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXIII, p. 200. — Les deux gravures publiées aujourd'hui, la première sur métal et la seconde sur bois, donneront une idée suffisante de l'exécution de la mosaïque. La gravure sur métal représente la personnification de l'Hiver, Χειμερινή. On la retrouvera dans le plan général au bas-côté du nord ou de gauche, rangée de gauche, neuvième médaillon en partant du bas. Dans le prochain article, M. J. Durand en donnera l'explication, ce qui nous dispense d'en parler ici. Le fond d'où elle se détache est blanc, et les filets du médaillon sont colorés dans cet ordre, de l'intérieur à l'extérieur : noir, jaune foncé, jaune pâle, blanc, noir, rouge, violet clair, blanc et noir. L'inscription est noire. Les ailes sont en jaune pâle, bordées d'un filet en jaune foncé. Le vase à long col est blanc, avec bandes et cannelures jaunâtres; il est bordé d'un filet noir. Les plantes qui sortent de la bouche de ce vase sont vertes. Le vêtement du personnage est blanc ombré de gris, de noirâtre et de noir; il est bordé, en dedans et en dehors, d'un filet noir. La figure et le cou sont de carnation rouge pâle et rosée. Les sourcils, les paupières et la bouche sont noirs. Les yeux sont blancs à la cornée, noirs à la prunelle. Des rehauts d'un rouge foncé accusent les contours du nez, dessinent les lèvres et le menton. La gravure est exacte; mais le dessin primitif, incorrect et mou, n'a pu prendre suffisamment, sous la morsure du graveur, l'âpreté de cette rude figure d'Hiver. (*Note du Directeur.*)

2. L'usage des pavés-mosaïques en petits cubes (« pavimenta tessellata ») a commencé avant l'ère chrétienne; il a été adopté dans tous les pays qui ont formé l'empire romain, car on a

... trois travées ou nefs. La portion du sol restant à ...uaire, qui est composé de deux parties : dans l'une ... en haut de la nef centrale; dans l'autre se trouvait ... ou table d'offertoire, toujours placé au nord, et en ...s de la messe selon le rit grec. Ce dernier endroit ...ir le plan, au bout de la travée ou nef latérale de

...t placé au bas de la nef centrale est, sous le rapport ...al du pavé dont nous nous occupons. Il est étendu ...pis à l'entrée même de la grande nef. C'est par lui, ... dois commencer ma description. Une bordure, com...de se déroulant entre deux lignes festonnées de ...cadre. En voici un grand détail qui permettra d'en

MOSAÏQUE DE SOUR.





lignes superposées, des figures isolées ou groupées d'hommes et d'animaux. Examinons chacun de ces sujets en commençant par en haut. Sur la première ligne nous voyons d'abord un renard : il court, il se sauve, emportant un coq dans sa gueule ; en pendant, une poule mange tranquillement avec ses poussins, dont un est perché sur son dos [1]. Entre ces deux sujets, un enfant, une espèce de petit génie en pied, debout, tenant de la main gauche une sorte de vase, assiette ou petit plateau, et de la droite un fruit probablement. Cette figure allégorique domine tout le tableau, auquel elle semble présider. Sur la seconde ligne, une panthère poursuit et atteint un cerf qui se sauve au galop. Puis un lion, assis, guette et attend sa proie ; cette proie est une gazelle qui se retourne et bondit en regardant le lion. Cette ligne est incomplète, un des sujets a été détruit. La troisième nous offre des sujets champêtres : deux brebis couchées dos à dos ; un petit berger, assis, jouant de la double flûte ; un animal dont il ne reste guère que les jambes et une partie de la tête ; enfin, un petit villageois conduisant par la longe un mulet chargé de paniers que remplissent des raisins. Les deux premiers médaillons de la quatrième ligne renferment un cheval au trot et un lièvre qui fait son repas en mangeant un raisin. Au centre de cette ligne et de tout le tableau est un pressoir dans lequel deux enfants sont occupés, l'un à serrer la vis de l'instrument, l'autre à fouler le raisin dont le jus sort en avant et coule dans un récipient ; le second personnage lève les bras et tient dans ses mains un objet que je ne puis désigner, mais qui ressemble à une grande lyre.

Dans les médaillons suivants, on voit un écureuil et un serpent. Au premier abord l'écureuil paraît un peu gros, surtout si on le compare avec le lièvre qui est de l'autre côté du pressoir ; mais il faut remarquer que le dessinateur, en composant son tableau, ne s'est pas beaucoup préoccupé des proportions : il s'est contenté de remplir l'espace de façon que l'ensemble des détails produisît une harmonie agréable à l'œil. D'ailleurs il ne peut y avoir de doute sur l'animal en question : son museau pointu et la pose de sa queue indiquent évidemment un écureuil. « L'écureuil à longues soies (dit Oppien), animal

1. Le renard qui emporte un coq et la poule qui fait manger ses poussins rappellent les mêmes sujets sculptés huit cents ans plus tard, en 1480, au jubé du Faouet, en Bretagne. Nous avons retrouvé les mêmes sujets sculptés, au XIIe siècle, sur le portail latéral nord de la cathédrale de Modène. Après les articles de MM. Viollet-le-Duc père et de Guilhermy, après la gravure du jubé du Faouet par M. Gaucherel, publiés dans les volumes II et III des « Annales Archéologiques », pages 248 et 11, il est inutile d'entrer dans des détails sur le renard, le coq et la poule ; il suffira à nos lecteurs de revoir les articles où ces sujets sont expliqués. Ce qui nous importe ici, c'est de faire remonter à une aussi haute antiquité chrétienne ces exploits du renard qu'on semblait n'attribuer qu'aux XIIe et XIIIe siècles. (*Note de M. Didron.*)

timide qui, dans la saison brûlante, oppose en élevant sa queue un abri naturel aux rayons de l'astre du jour ». Pline fait la même remarque en parlant des écureuils : « Leur queue, garnie de plus de poils que le reste du corps, leur sert d'abri » [1]. Quant au serpent, j'avoue qu'en le regardant sur la mosaïque, je ne l'avais pas examiné assez minutieusement; depuis j'ai remarqué sur les dessins très-exactement faits sous la direction de M. Édouard Didron, si scrupuleux dans ces matières, que cet animal a une tête étrange et qui ressemble à celle d'une oie. Cette particularité m'a d'autant plus surpris, qu'il n'y a dans le reste de la mosaïque aucun animal fabuleux ou fantastique, ni aucun monstre. Après tout, puisqu'il en est ainsi, ajoutons à l'écureuil de Pline cette phrase du grand naturaliste : « On a vu des serpents aux pattes d'oie » [2].

Sur la cinquième ligne une panthère s'enfuit; un petit homme, armé d'une lance, court en sens inverse; un lion semble descendre dans le bas du tableau en rugissant. Le reste est détérioré; on distingue cependant, sur le dernier médaillon, l'avant-train d'un cheval au galop.

La ligne suivante offre un mélange d'animaux en course ou au repos. Ainsi un ours poursuit une autruche; un chien, armé d'un collier, s'élance du côté d'un tigre qui s'en inquiète peu, qui est assis et, levant la patte droite de devant, semble jouer comme un chat. Puis vient un cheval au repos, la tête penchée et mordant une branche de vigne.

Dans la dernière ligne, une lionne court de toutes ses forces du côté d'un petit homme armé d'une lance qui s'enfuit et jette l'alarme. Enfin, une gazelle en repos, relevant la tête et paraissant brouter, termine la série de ces charmantes figures.

Ces rinceaux renferment donc actuellement, comme on le voit sur la gravure, six hommes, vingt-sept animaux, plus un petit écureuil et cinq petits oiseaux perchant sur les branches, en dehors des médaillons.

Comme on peut le remarquer, il y a dans tous ces sujets un mélange de tranquillité et de mouvement, de paix et de guerre, qui semble avoir été ainsi disposé pour représenter ce qui se passe un peu partout sur la terre. Comme il n'y a rien en tout cela que de très-naturel, la figure du petit génie qui occupe le sommet du tableau pourrait être considérée comme la personnification de la Nature; si c'était une figure de femme, on pourrait y voir encore la Fortune ou la Concorde, en raison de la similitude qui existe entre ces

1. Oppien. « Poëme sur la chasse », traduction de Belin de Ballu. — Pline, traduction de M. Littré, t. I, p. 241.

2. Pline, traduction de M. Littré, t. I, p. 468.

représentations symboliques, telles qu'on les remarque sur des monuments antiques (médailles, diptyques, manuscrits, etc.), et ce petit personnage de la mosaïque; mais malheureusement le costume est trop court pour que ce soit celui d'une femme. Quoi qu'il en soit, tous les sujets du tableau, malgré les contrastes qui y sont figurés, présentent un ensemble harmonieux et qui plaît à l'œil; c'est comme dans une symphonie, où les mouvements, tantôt vifs, tantôt lents et modérés, se relient habilement et forment un concert agréable à l'oreille.

La bordure en torsade qui entoure le tableau que je viens d'analyser, et les vases d'où sortent des rinceaux, sont des motifs d'ornementation employés dès l'antiquité et pendant tout le bas empire. La belle mosaïque des courses du cirque, aujourd'hui au musée de Lyon, est entourée de deux larges bordures dont l'une est une torsade et l'autre un rinceau élégant sortant d'un vase. Une autre mosaïque, découverte à Brocas dans les Landes, et publiée dans la « Guienne monumentale », offrait un carré dans les angles duquel on voyait des vases d'où sortaient de simples rinceaux, sans aucune adjonction. En 1843, on découvrait en Algérie (Orléansville) le pavé entier d'une basilique chrétienne un peu plus grande que celle de Sour. Sur ce pavé mosaïque, qui paraît avoir été recouvert et peut être détruit, on voyait, parmi plusieurs autres motifs d'ornements, un carré ayant dans ses angles quatre vases d'où sortaient des branches de vigne chargées de fruits; une grappe, pendant au centre entre deux colonnettes simulées, avait eu peut-être une signification symbolique plus réelle que celles de notre mosaïque, où le pressoir en forme de croix, semblable à d'autres instruments du même genre, qui se voient quelquefois dans les sujets de vendanges chez les anciens, est placé à un endroit trop peu honorable pour être considéré comme une figure du signe de notre salut. Dans les premiers siècles de l'Eglise, les chrétiens pouvaient voir partout, sur quantité de monuments payens, la forme de la Croix et le monogramme du Christ, comme je les vois aujourd'hui sur des vases grecs, sur des mosaïques et autres objets antiques; ils pouvaient, en empruntant ces formes, cacher des symboles de leur croyance. Mais, avant qu'ils ne les aient volontairement placés sur le sol foulé aux pieds, il s'est écoulé plusieurs siècles. Je sais qu'en m'exprimant ainsi, je ne suis pas de l'avis de MM. Renan et de Rossi; mais je me borne à faire cet aveu, car je ne pourrais poursuivre plus longtemps, ici, des observations qui seraient trop longues sur cette question, qui m'a toujours paru obscure et compliquée.

De chaque côté de l'église de Sour et entre les bases des cinq premières colonnes, la mosaïque forme un tableau à part, entouré de sa bordure et con-

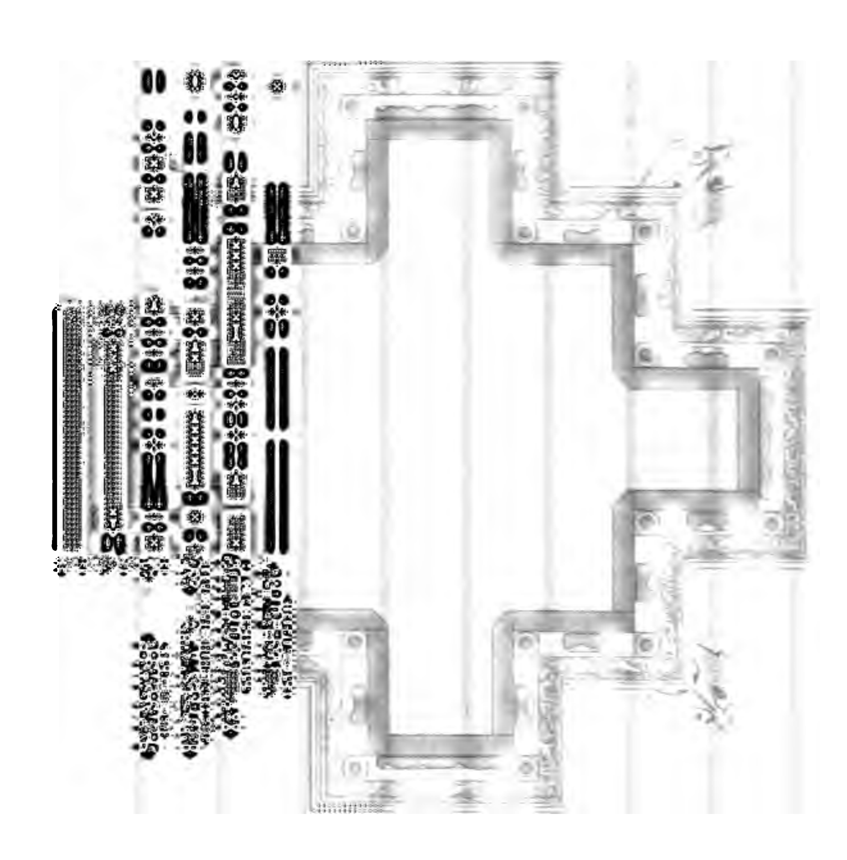
tenant deux animaux qui courent l'un sur l'autre ; c'est une chasse en huit sujets dont quatre à gauche ou au nord et quatre à droite ou au sud. En commençant par en bas, au nord, on voit un gros chien, espèce de levrier, avec collier, courant sur un lièvre qui tourne la tête pour regarder son ennemi. Puis un tigre poursuivant un quadrupède dont il ne reste que le train de derrière ; sa grosseur et la forme de ses pieds permettent de supposer que c'est un bœuf. Puis un ours poursuivant un cheval et un lion courant sur un cerf.

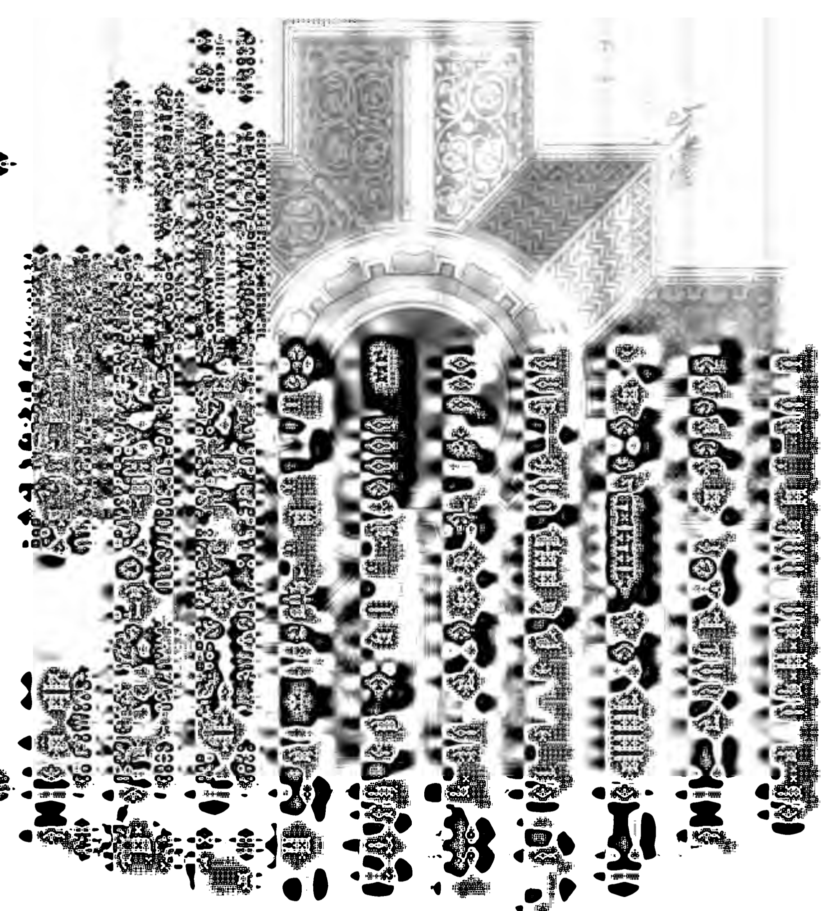
De l'autre côté, un chien, orné d'un collier auquel paraît attaché un grelot, poursuit un cheval. Un tigre ou léopard court sur un taureau. Un lévrier noir, le cou entouré d'un collier, s'élance sur un lièvre. Enfin une lionne va atteindre un sanglier [1].

Ces groupes d'animaux sont bien dessinés, ils sont d'une plus grande proportion que ceux de la nef centrale. Les combats d'animaux étaient fréquemment employés, comme motifs d'ornementation, par les anciens, qui savaient toujours les traiter et les disposer avec beaucoup de goût. Sous ce rapport, il serait intéressant de comparer la mosaïque de Sour avec une mosaïque découverte sur l'emplacement de Carthage, où l'on voit des combats d'animaux, des hommes à pied et à cheval chassant et combattant des bêtes féroces, chassant aussi le cerf, la gazelle, le lièvre, etc. ; puis des courses en char, des oiseaux, des arbres, des fleurs, de petites croix et d'autres ornements, le tout placé au-dedans ou autour de médaillons formés par des enroulements en spirales, pareils à ceux qui se voient ici à la mosaïque de Sour, dans les bas côtés dont je parlerai dans la livraison prochaine.

JULIEN DURAND.

1. La lionne est jaune et le sanglier est noir, cela va sans dire ; le chien qui poursuit le cheval est jaune, et le taureau, attaqué par le tigre, est roux. Ces couleurs semblent se rapporter à ce que dit Oppien dans ces deux passages de son poëme : « Les chiens, qui portent la couleur de Cérès et du froment, sont à la fois robustes et prompts à la course ». — « Les taureaux de Syrie, roux, forts et courageux ». (Traduction de Belin de Ballu.)





# LA GRANDE CHASSE

## LES ÉMAUX [1]

Depuis longtemps nous sommes en retard avec les lecteurs des « Annales Archéologiques ». Nous n'aurions point à nous justifier auprès d'eux de tant de lenteur, si la manière de traiter le sujet qui nous occupe pouvait approcher de son importance. On aura perdu de vue sans doute la division que nous avons adoptée en entrant en matière; qu'il nous suffise de la rappeler en peu de mots. Le grand et bel objet qui nous est échu en partage pour le décrire se présentait à nous sous trois faces distinctes. D'abord, nous y avons considéré le reliquaire, ce réceptacle consacré à renfermer les précieux restes des corps saints ou divinisés. Nous devions y voir ensuite l'émail, mélange, nous dirions presque combinaison de pierre fondue et de métal, union ménagée pour leur mutuel éclat; et enfin l'édicule, archétype, selon nous, du temple

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXII, pages 5-20, comprenant, avec deux gravures de la châsse, le premier article de M. le docteur Cattois. Au volume XX, page 307, nous avons publié une vue de l'ensemble de ce reliquaire; au volume XXI, pages 105, 107, 148 et 150, sont données quatre planches de détails. Les plans, publiés en tête de cet article, donneront une idée précise de la forme du petit monument et toutes les variétés d'émaux qui égayent le toit. Le plan est en croix dite grecque, à branches égales, avec ressauts saillants et à angles droits dans les aisselles de chaque bras ou croisillon. C'est un plan aimé par les byzantins et que les latins ont quelquefois adopté dans les baptistères, les églises funéraires et les petites chapelles. Quant aux émaux, l'échelle en est trop petite (au cinquième d'exécution) pour qu'on puisse très-nettement, malgré la pointe microscopique de M. Claude Sauvageot, en reconnaître la forme; mais les quatre planches déjà publiées (« Annales Archéologiques », vol. XXI, pages 105, 107, 148 et 150) accusent cette forme comme sur l'objet même, puisque ces détails sont de la grandeur de l'original. A ces quatre planches, nous en ajoutons une cinquième du même genre, qui achèvera de préciser la mâle beauté de ceux de ces émaux qui ont des rinceaux pour générateurs.

*(Note du Directeur.)*

chrétien, idéal du sanctuaire à réaliser dans son plus magnifique développement. C'est sous ces deux derniers aspects qu'il nous reste à examiner la Grande-Châsse, l'œuvre d'art de l'émailleur, et le plan ou les belles lignes de la conception de son auteur. La première tâche n'aura pas été pour nous la plus difficile; qu'elle soit un titre de plus à l'indulgence pour ce qui suit.

Établissons avant tout un fait important à constater : nous ne devons la conservation de ce trésor d'art qu'à son état d'émail des plus parfaits qui nous soit parvenu jusqu'ici. Ni le respect que pouvait inspirer sa destination première, ni la plus excellente représentation d'un monument religieux élevé à sa plus haute puissance, n'ont été pour rien dans les motifs qui l'ont mis à l'abri de la destruction ou de l'abandon. Malgré toutes les déchéances du goût, malgré toutes les défaillances du sentiment du beau, ce sentiment et ce goût sont toujours demeurés planant sur notre édicule comme une auréole d'admiration qui le soustrayait à la plus grande profanation, le mépris de l'hérésie, puis à l'anéantissement dont celle-ci pouvait le menacer. C'est donc à son seul titre d'émail qu'on doit rapporter son entière préservation, et bien que l'émaillerie soit, plus encore peut-être en Allemagne que partout ailleurs, déchue de son ancienne estime et de sa vieille splendeur, cependant c'est au milieu de populations prévenues et ennemies, c'est par des mains adverses qui repoussent toutes nos pratiques, tous nos instruments et ustensiles du culte catholique, que nous ont été conservés, en pays pleinement révolté, et l'ensemble de la Grande-Châsse, et ses plus précieux ornements dans leur presque complète intégralité. La passion du beau a été plus forte que la haine, que l'inimitié des idées et des croyances.

Il est à croire néanmoins qu'il y a eu, dans tous les bouleversements politiques et religieux des contrées voisines du Rhin, bien des alternatives de possession et de dépossession de cet inappréciable produit de l'orfèvrerie du moyen âge : il n'y a jamais eu, pendant plus de six siècles, de renversements assez profonds pour qu'il ait perdu son droit de cité dans sa patrie d'adoption, et il est resté aux lieux mêmes qui l'ont reçu, jusqu'à ces temps de tristes nécessités d'argent qui ont suivi les derniers dépouillements de tous les sanctuaires. Pourquoi donc sous les lambris d'or qui l'ont recueilli au milieu de nous n'a-t-il point trouvé ce repos, cette sécurité que le ciel de la France lui devait assurer? La France, ce plus beau fleuron de l'empire de Charlemagne, ne devait-elle pas à jamais étendre sa main protectrice sur cet enfant de ses prédilections, sur ce fruit qu'on pourrait bien dire être de ses entrailles et de son génie peut-être, puisqu'après tout, au moment où il fut mis au monde, elle n'était presque encore en Europe que l'extension de son lieu de

destination providentielle? Nous le disons avec douleur, la France, trop oublieuse de sa maternité adoptive, n'a point fait son devoir. Un opulent seigneur avait acquis notre châsse et il l'a vendue. Un riche amateur en brocantage et en archéologie l'a rachetée à son tour, et il l'a revendue, à qui? à l'étranger, à l'ennemi. Il faudrait qu'un jour il y eût un département de la Tamise, pour qu'un retour de fortune nous rendît ce que nous avons perdu : ce serait là une justice de l'histoire.

En présence de ces tristesses, qu'il nous soit permis d'apporter à la hâte, comme nous les avons reçues, quelques consolations pour l'avenir. Un contraste frappant peut nous rendre de l'espoir. Il s'agit d'un don magnifique d'un individu à l'État, d'une famille à la société. Dans la maison des d'Albert de Luynes, l'accord est unanime pour toute grande et noble action. Qui ne connaît aujourd'hui ce fait digne des temps antiques, bien qu'à vrai dire ni Saluste, ni Cicéron n'aient fait une aussi belle offrande à Rome? Une collection de médailles, préparée à grands frais, atteignit, sous la main qui l'a donnée, une estimation qu'un gouvernement seul ose affronter. Plusieurs générations peut-être y avaient travaillé : c'était assez l'usage des grands d'avoir un médailler héréditaire. L'avenir de ce riche fonds inquiétait à juste raison son créateur et possesseur. Sans hésiter il l'ajoute à nos trésors publics, en l'adressant à la plus belle fondation de nos rois, à la Bibliothèque impériale. Ne voit-on pas en cela quelque chose de la grandeur romaine unie à la générosité française? Le gentilhomme, issu d'une famille originaire de l'Italie centrale; le savant, adopté par notre académie des inscriptions et belles-lettres, se montre là tout entier, grand seigneur de la cour de nos princes d'autrefois, noble dispensateur des plus beaux et des meilleurs fruits de sa fortune et de son talent. Quel exemple à suivre, et quel modèle à proposer! Comme l'esprit se rassainit et se relève au souvenir d'actes qui illustrent encore une vie déjà toute remplie de travaux impérissables!

Tant insister sur notre perte, c'est donner un peu la mesure de son étendue pour nous. La plus exacte reproduction qui serait faite de notre émail, fût-elle mille fois plus belle, n'en serait pas moins mille fois moins précieuse pour l'histoire de l'art. Ce côté si important de notre sujet ne se trouvera pas moins favorisé, nous dira-t-on, par l'absence que par la présence de l'objet en question : on n'étudiera pas moins à Londres qu'à Paris tout ce qui touche à cette œuvre, restée encore bien obscure sur plusieurs points intéressants de son origine. D'ailleurs le Hanovre aussi possède sinon autant, au moins l'équivalent de ce qui nous a été retiré. Tous ceux donc qui voudront s'en prendre directement aux monuments originaux, pour de sérieuses et complètes études,

auront cette double ressource, pour leurs travaux, de la cour de Hanovre et du musée britannique. Mais à notre capitale, il manquera un joyau qu'elle pouvait ajouter à sa couronne : n'est-ce pas elle, en vérité, qui est et doit être le centre où convergent tous les rayonnements d'études, de recherches et d'efforts de l'esprit? N'est-elle pas plus encore le cabinet de travail, l'atelier des beaux-arts, le laboratoire scientifique du monde, l'université dans le vrai sens de ce mot, qu'elle n'est, à tous égards, le salon de bonne compagnie du globe entier? Oui, notre moderne Lutèce, la Grand'Ville de Henri IV, est véritablement le foyer de la civilisation ; et c'est pourquoi nous vouons honte à qui la prive, gloire à qui la dote d'un ornement digne d'elle.

L'émail considérable, que nous avons un moment possédé sous le toit d'un étranger, portait donc en lui-même une bien grande valeur artistique, historique, archéologique, pour nous avoir ainsi, par son abandon et son exil perpétuel, arraché tant de plaintes amères! Oui, certes, il était à lui seul une mine inépuisable de toutes sortes de richesses pour les scrutations des plus sérieux et plus patients esprits. A son état tout d'abord se rattachait une première question de la plus haute importance. Était-il réellement un travail des bords du Rhin, c'est-à-dire né dans ces officines septentrionales qui s'ouvrirent en Allemagne, à l'imitation de ces fabriques de Byzance et de l'Orient qui ont tant étonné le monde par la perfection de leurs œuvres; ou bien n'était-il pas une émanation même de la belle et lumineuse contrée que les connaisseurs et les appréciateurs de l'orfèvrerie regardent comme le départ de cet art, de cette industrie habile et savante, comme elle semble l'être du soleil levant pour nous? Avant son éloignement de notre sol inhospitalier sur une terre étrangère, la difficulté que nous soulevons n'a peut-être pas été suffisamment mûrie par les hommes faisant autorité dans ces conflits, et elle s'accroît aujourd'hui de toute la distance, bien plus morale que physique, qui nous sépare des nouveaux dépositaires dont nous sommes à bon droit envieux,

Qu'on juge de l'embarras où nous serions, quand bien même le grand reliquaire serait présent sous nos yeux, puisqu'on ne peut décider du mérite de ces choses que sur des nuances infiniment subtiles et déliées, à peine accessibles aux esprits les plus habitués à les saisir. C'est ce qu'on peut voir dans ces lignes de M. le baron de Quast, rapprochant entre eux sous les mêmes rayons du jour, dans le même lieu, l'église de Limbourg qui les recèle, deux reliquaires émaillés de la même époque, je dirai presque du même quart de siècle. Parlant des émaux cloisonnés sur une pomme d'or de l'un d'eux, « ils sont, » dit-il, « tout à fait exécutés à la manière byzantine; mais les couleurs sont moins vives, moins harmonieuses et les dessins très-inférieurs. En les compa-

rant à ceux du reliquaire son voisin, qui vient de Constantinople et n'a qu'une vingtaine d'années de plus, ou ne peut pas douter que l'étui du bâton de Saint-Pierre a été fabriqué en Allemagne, et que ses émaux, bien qu'imitant ceux de Byzance, ont aussi été faits dans le pays. Voilà, ajoute le savant antiquaire, une première preuve d'une imitation de l'art et des émaux byzantins. »

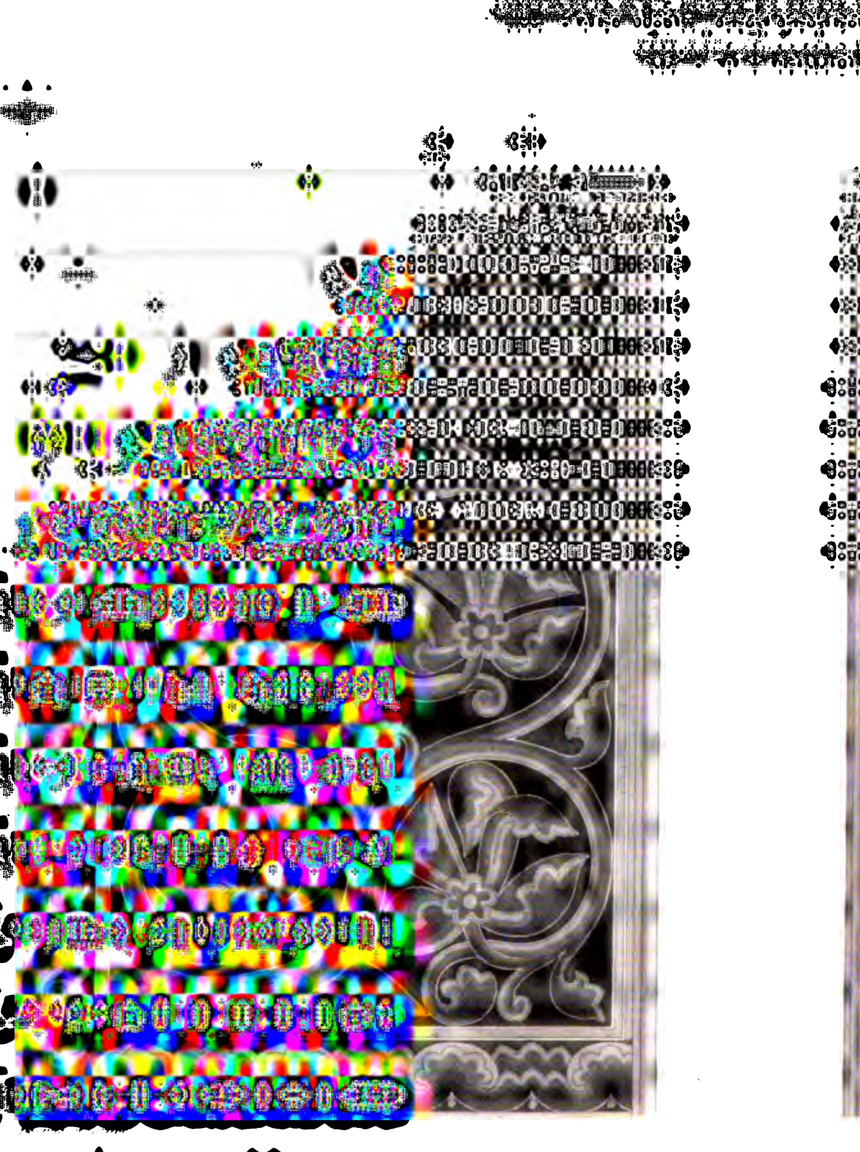
Quelle variété, quelle mobilité et à la fois quelle profondeur de perception il faut avoir pour saisir ainsi, dans des détails d'un fini insaisissable à tant d'autres regards, des témoignages qui attestent, sans crainte d'erreur, des origines perdues dans les oublis des générations passées ! Devant ces efforts du sens le mieux doué, devant ces éclairs du goût le plus exercé, on nous pardonnera, je l'espère, de ne point encourir la responsabilité de prononcer avec une assurance positive sur la provenance de la Grande-Châsse : il nous sera permis de ne point décider, d'un ton absolu, si elle dérive de ce splendide Orient d'où nous vient toute lumière, ou bien si son brillant organisme appartient à une région plus rapprochée de nous vers le pôle ; si elle émane du siége de l'empire de Constantin, ou du siége de l'empire de Charlemagne. Pour notre part d'impressions déjà trop éloignées, quoique non effacées, nous inclinerions à croire qu'elle aurait été donnée à notre Occident par Constantinople, et nous serions induit à cette préférence d'origine, non-seulement à cause de la perfection du travail sous tous les rapports du dessin, de l'exquise fusion des couleurs et du plein succès de la main d'œuvre, mais encore par une autre considération que voici : cette châsse serait, selon nous, l'original de la seule copie qui ait été faite d'elle, pour le plan, l'élévation, l'aspect général du dehors et la disposition du dedans, pour l'ornementation en émaillerie et en sculptures d'ivoire, dont l'agencement est entièrement semblable. Une modification sans importance les distingue, comme une côte ou division de plus au dôme, et une niche de plus aussi au tambour de la coupole, tel que se comporte en son ensemble le merveilleux échantillon du même faire, partie essentielle du mobilier de la couronne dans la famille royale de Hanovre. Combien nous devons regretter de nouveau la sûreté de coup d'œil, l'aptitude, la science spéciale de M. Darcel, pour asseoir un jugement qui répondît aux exigences de la tâche dont nous nous sommes imprudemment chargé.

Je tire un autre argument en faveur de l'opinion que je viens d'émettre d'une circonstance, bien plus frappante pour mon esprit après mon voyage d'Orient qu'elle ne l'était avant que j'eusse visité ces cités tout empreintes encore de physionomie byzantine qu'il est impossible à la description de saisir et de rendre nettement. Le trait caractéristique de la coupole qui couronne si

bien notre merveilleux appareil, le reflet ménagé avec tant de succès d'une forme de demi-sphère qu'on pourrait dire exclusivement asiatique, cette apparence bulboïde qui se montre avec cette séduction très-rare dans toutes les productions analogues, le doux et harmonieux renflement de la convexité du « velum » qui ombrage les apôtres; cet air, en un mot, qui est comme le « facies » de la personne et le rayon de son âme, le ton, le cachet imprimé dans cette majestueuse figure d'un simple couvercle, tout cela fait ressortir une conception évidemment propre au sol oriental. Cette tournure, cet aspect qu'offre le petit dôme, cette désinvolture d'expression qu'il tient d'un idéal manifestement étranger à des imaginations réagissant contre la pesanteur et l'épaisseur de notre atmosphère, achève de me convaincre qu'il n'est point sorti de la vallée du Rhin. J'insiste sur ce point d'une configuration telle qu'un ciel chaud et limpide peut seul inspirer, pour amener hésitants et adversaires à mon sentiment. D'autres motifs de plan, d'élévation, d'arrangement de toutes les parties entre elles me viendront plus tard en aide pour me donner plus de prise sur la créance d'autrui. Mais au moins le doute serait peut-être commandé par une réflexion qui nous reste à exposer. Il n'y aurait pas deux seuls spécimens de ce quadruple coffret que relève le couronnement légèrement bulbeux dont nous faisons à dessein ressortir l'incontestable effet. Les émailleurs allemands en auraient fait d'autres de toutes dimensions à cette image et ressemblance, s'ils avaient eu le premier concept de cette idée. Le champ était trop grand et trop beau à cultiver pour s'en tenir à deux enfantements de ce genre. Toute graine, tout germe se reproduit dans la terre qui lui a servi de sein et de berceau. Or, nous ne rencontrons rien, ni en orfèvrerie allemande, ni en architecture rhénane, qui nous donne le moindre rejaillissement du type que nous cherchons à faire connaître. Deux frères jumeaux nous ont été envoyés de l'extrémité la plus reculée de l'Europe vers l'Asie : ces deux fils d'une mère grecque et quelque peu latine, par transfusion du sang, sont demeurés sans postérité parmi nous. Si je me trompe à cette heure, on me pardonnera mon illusion : elle me vient de tout ce que j'ai vu et ressenti, depuis la basilique de Saint-Jean, à Damas, jusqu'à la vieille cathédrale d'Athènes, en passant par leur maîtresse à toutes deux, par la dominatrice religieuse de la haute Méditerranée, Sainte-Sophie de Constantinople.

Ainsi, en se refusant à nous suivre sur ce terrain, on en serait réduit à dire, parlant des ornements de notre grande composition : « Les émaux sont exécutés tout à fait à la manière byzantine, mais les couleurs sont moins vives, moins harmonieuses, et les dessins très-inférieurs. » Nous ne pouvons nous rendre à cette dépréciation d'une œuvre si parfaite. Nous n'avons sous le





# CHÂSSE BYZANTINE – ÉMAUX DU RHIN

EMAUX DE LA TOITURE (GRANDEUR D'EXECUTION.)

regard, en ce moment, aucun des points de comparaison désirés; mais il nous est impossible de voir dans les rinceaux déliés qui serpentent çà et là à la surface, dans les losanges et zigzags si finement tracés en compartiments de toutes dispositions aux pentes de la toiture, dans les arabesques d'un goût inattaquable, qui se déroulent sur les tranches bombées de la calotte, il nous est impossible de voir aucun linéament qui marque infériorité d'effort dans cette partie de l'art de l'orfévre dont nous examinons l'ensemble avec un zèle que nous voudrions communiquer. Les ivoires eux-mêmes témoignent pour nous : sujets des portiques ou scènes des quatre arcs triomphaux d'entrée; simples statuettes d'ivoire avec leur banderole inscriptive qui déroule un texte sacré; draperies des personnages jetées à l'antique et traitées à la manière ancienne des bas temps; attitudes droites, raides et longues des prophètes debout dans leur arcature d'honneur; majesté calme des apôtres assis sous le toit d'or ou « velum » divisé en autant de dais avançant sur leurs chefs; têtes amaigries au rang du bas par les langueurs de l'attente, mais, en haut, affermies au contraire par la confiance de la possession; puis tout le cortége d'ornements, de parements ciselés, fouillés et refouillés, traces de coups de ciseau et de burin rendus dans la gravure comme ils sont à leur place dans leur simple et naïf abandon, ce sont là autant de traits, de voix parlantes qui s'harmonisent avec la vue générale de l'édicule pour appuyer une assertion peu conforme, à notre grand regret, au titre de la première estampe [1]. Voilà pour nous des modèles de fine sculpture en petit; des modèles d'émaillerie, d'orfévrerie, donnés par l'Orient à l'Occident, en même temps qu'une réduction typique, une image du temple chrétien comme il ne s'en éleva jamais dans les limites du territoire germanique. L'Allemagne n'a jamais pratiqué cette belle donnée de la construction d'une église, comme la Grèce et l'Asie Mineure l'ont tant reproduite à l'envi. Qu'on n'invoque pas, pour nous les opposer, les dégradations, les altérations moscovites qui se sont montrées jusque sous nos yeux; un tel détour confirmerait notre droit de nier la possibilité d'imiter n'importe où et dans quel temps les pures conceptions de l'art byzantin.

Nous regrettons certes bien vivement de ne point partager le jugement

1. Nous demandons à M. le docteur Cattois la permission de conserver le titre de nos planches et de continuer à croire que les émaux de cette châsse sont rhénans et non pas byzantins. Le procédé de fabrication, qui est ici, en général, le champlevé; l'opacité de ces émaux et leur gamme, qui est très-adoucie de ton, empêchent de confondre ces émaux avec les byzantins, qui sont cloisonnés sur or, translucides et d'une gamme éclatante. D'autres caractères encore, qu'il serait trop long d'énumérer, assignent à l'Allemagne et spécialement à l'école du Rhin l'origine de cette émaillerie. *(Note de M. Didron.)*

buriné sur la première de nos planches; cette dissidence, née pour nous d'impressions de voyage qui nous ont saisi sans désemparer pendant plus de mille lieues d'examen et de réflexions, prouvera précisément et notre indépendance et notre bonne foi, et il nous a fallu bien compter sur la bienveillance du directeur des « Annales », pour oser produire jusque sous ses auspices une affirmation contraire à ses vues arrêtées. Mais fussions-nous dans l'erreur, eussions-nous eu l'œil trompé cent et cent fois par nos observations impartiales et des comparaisons non préconçues, qu'encore nous demanderions une suspension d'arrêt de condamnation, avant de clore le débat. La divergence nous semble trop importante en cette circonstance, et les motifs qui l'ont soulevée trop fondés pour qu'un sage atermoiement de décision ne soit pas accordé à une sollicitude désintéressée. Pour moi, en face des infinies délicatesses d'appréciation, des subtiles pénétrations du goût dont il serait nécessaire d'user en cette manière, j'aurais besoin d'une signature pour abandonner ma cause. Jusque-là qu'il me soit permis de dire, avec une certaine crainte mêlée d'espérance : « Adhuc sub judice lis est ». Non, le procès n'est pas fini; la cause n'est pas jugée.

Je sais qu'on nous objectera de fortes raisons, comme le sont celles des experts en écriture privée qui ne se trompent jamais. On nous dira que la belle page d'émail, qui se déroule devant nous, nous la devons sans conteste à l'Allemagne pour la fabrication; mais on nous concédera immédiatement que, pour l'inspiration, l'art, la poésie, par l'esprit qui « l'informa », suivant le sens métaphysique de ce mot, elle vient en droiture des bords du plus beau port du monde, de la Corne-d'Or : génération à deux âmes qui se seraient reproduites virtuellement l'une et l'autre dans leur résultante. On ajoutera de suite, pour expliquer cette multiplicité d'influx vital, des données, des considérations de métier qui séduisent l'attention par leur simplicité même. Le regard connaisseur découvre immédiatement dans l'objet de notre admiration les caractères de l'émaillerie allemande : nuances opaques des matières fondues, douce teinte de vert répandue partout, et ce large faire qui combine à la fois le cloisonné et le champlevé dans un même panneau de la machine; tandis que si celle-ci eût été exécutée à Constantinople, toutes les épaisseurs vitrifiées eussent été translucides comme une liqueur limpide, les couleurs plus vives et plus harmonieuses, et enfin tous les résilles d'ornement, tous ces fils de séparation des figures et autres parties eussent été autant de cloisons finement soudées à la plaque d'appui, et non des rubans, des refends pris aux dépens de la propre substance du soutien, comme cela se pratiquait à Cologne et à Limoges, deux autres foyers dérivés du premier.

Nous avons été mis sur la voie de ces différences qui déterminent et définissent les genres et leurs variétés, et nous devons avouer que les affirmations données par une savante pratique des restaurations, par l'habitude quotidienne de ces sortes d'observations, ne nous ont point convaincu que nous errions en déniant à nos voisins du Nord une création unique de son espèce et de sa valeur. On admet bien sans conteste qu'un artiste de génie venu du pays du soleil, ainsi qu'on dit, a laissé cette magnifique trace de son passage dans les ateliers protégés alors par les empereurs et les princes de la Germanie. Et pourquoi la supposition inverse ne serait-elle pas admissible au même degré? Il n'est pas plus difficile de croire qu'un émailleur, qu'un orfévre de nos parages et de nos goûts aurait porté ses procédés de fonte des métaux, son entente de dessins et de couleurs à un maître de son métier jusqu'aux rives si attrayantes de ce Bosphore tant renommé. Les migrations d'artistes suivaient cette pente dans ces temps, et les croisades avaient encore accéléré ce mouvement, ce grand courant des talents vers le but de toutes les aspirations de la société chrétienne. Les flots de la nouvelle civilisation tendaient plutôt à remonter à leur source, pour nous revenir tout parfumés de leur mélange avec les eaux asiatiques, et c'est ce qui nous explique l'échange fécond d'idées et d'impressions entre des hommes se rejoignant des deux extrémités de l'Europe par le culte et le seul amour du beau.

Ce dut être un grand sujet de curiosité à Constantinople d'apprendre la combinaison de deux modes d'établir un émail à frais bien inégaux de temps et de matière, cette dernière considération étant toujours et partout toute-puissante. Et quand, pour satisfaire ces vifs désirs de l'esprit, une souveraine, du beau et doux nom de Théophanie, ou d'autres princesses de même origine grecque, auraient voulu doter leur patrie d'une façon de procéder qu'elle ignorait, qu'y aurait-il de surprenant, dès lors, que des envoyés à la fois pour enseigner et pour apprendre eussent fait à leur impulsion le voyage alors tant souhaité, et eussent rapporté une ou deux productions, nombre juste de celles qui nous occupent, enfants de deux génies nationaux mêlés dans une même œuvre? Encore une fois, nous le répétons, la courbe légèrement renflée de la coupole, ligne si difficile ou mieux impossible à atteindre dans sa perfection à un premier essai, s'expliquerait tout naturellement pour notre reliquaire, non moins que le mélange si heureux du champlevé et du cloisonné, en admettant l'hypothèse où nous nous sommes retranchés sans entraînement de système : car nous sommes prêt à nous rendre à l'avis opposé, dès qu'il nous sera montré quelque fait important, quelque signe caractéristique qui contredira avec succès notre opinion. Jusque-là, qu'il nous soit permis de ne point reven-

diquer à demi, comme tant de juges expérimentés n'hésitent pas à le faire, l'origine à laquelle nous nous rattachons pour notre part sans réserve. D'ailleurs on nous releverait au besoin de tout reproche de singularité, en lisant ces lignes d'un savant écrivain : « Tous tant que nous sommes, nous marchons péniblement, et nous avançons par degrés vers la vérité, et encore une vérité relative; car la vérité complète, absolue, n'est guère à la portée des historiens de l'art. Nous raisonnons de notre mieux sur les faits connus, et, à mesure qu'il s'en produit de nouveaux, nous devons changer ou modifier nos systèmes ». Ainsi parle excellemment M. Félix de Verneilh, et tels sont les résultats avoués de ses recherches et de ses réflexions approfondies dans son beau mémoire sur les « Émaux d'Allemagne ».

La réponse du même auteur à M. le comte de Lasteyrie nous abriterait encore mieux contre toute accusation de témérité ou de prétention mal fondée. Jamais on n'a vu plus de finesse d'esprit et du plus parisien, unie à plus de patience de savant et des plus retranchés dans leur province, plus d'ardeur d'imagination, de verve unie à plus de conscience de recherches pour élucider mille et mille petites difficultés et obscurités qui se sont élevées comme des nuages entre tant de combattants. Les renommés antiquaires qui sont entrés dans la lice, M. de Laborde, M. de Lasteyrie, M. Labarte, M. de Quast, M. Julien Durand, M. Darcel, la France, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Italie, la Grèce elle-même, sont les héros qui, sous la plume de notre habile et infatigable collaborateur, s'agitent avec passion dans ces sortes de pugilats de l'intelligence, où négations et affirmations se heurtent et s'entre-choquent en étincelant comme des armes d'acier. N'oublions point le savant abbé Texier, dont les illusions respectables se seraient dissipées d'elles-mêmes au grand jour de son patriotisme mieux éclairé. Il me semble en vérité, au milieu de ce cliquetis d'idées et d'opinions contraires, voir ces graves esprits prendre corps et s'agiter sur les résilles d'or des émaux comme des feux follets sur des fils électriques. L'un nie ce que l'autre affirme; celui-ci admet ce que celui-là exclut. Aujourd'hui dément hier, après-demain contredira la veille. Limoges a voulu seule avoir enfanté toute entière la branche de la céramique qui nous occupe; Cologne s'attribue à elle seule la seule taille d'épargne; Grecs et Vénitiens n'ont jamais fait que des guillochis à cloisons soudées, et tout à coup, parmi toutes ces exigences qui se condensent de plus en plus, une note modeste nous apprend que M. Julien Durand a signalé, dans la Pala d'Oro, une plaque émaillée de plus de quatre millions de francs, du travail champlevé. Or, on soutenait que Byzance avait toujours méconnu ce procédé de simplification très-économique. Dans ce dédale de vues préconçues et vacillantes, à peine peut-on saisir un

fil qui puisse diriger la main de celui qui cherche le vrai pour se reposer, ou le probable au moins pour s'y attacher. Véritablement, on ne le connaît pas.

Les tentatives de la taille d'épargne ont été les premières en date; elles ont donné des résultats appelés barbares ou primitifs, qui remontent aux premiers siècles de notre ère. Les Gallo-Romains auraient eu cet honneur d'invention, sinon les Anglo-Saxons. Pour ce qui est de ces raffinés d'au delà des Alpes, et des enfants perdus d'un plus beau ciel encore, ils n'auraient pensé que longtemps après avoir vu ces grossières ébauches à créer la céramique que j'appellerais métallique, pour compléter celle des terres cuites en si grande vogue surtout chez les Italiens. Telle aurait été la marche de ce développement. Pour ne point s'embarrasser davantage dans des faits recueillis de temps plus anciens, on dit, sans regrets ni craintes : négligeons les premiers essais tentés par les Égyptiens. Mais si les découvertes de M. Mariette sur les bords du Nil confirment le dire de M. Schickler, qui est aussi le sentiment de M. Paul Durand de Chartres, observateur « de visu », à propos des bijoux et joyaux dits de la reine Sésostris, trésor sépulcral exposé à tous les regards curieux et studieux à la dernière exhibition de Londres, il faudra remonter des mille ans dans les siècles pour trouver le point initial de l'admirable industrie dont nous traitons en passant. Le patient et heureux explorateur des antiquités du Caire, dans son excellent ouvrage « En Orient », le meilleur du genre que nous connaissions, parle du musée de la capitale de l'Égypte en appréciateur exercé, en connaisseur qui ne laisse rien échapper à la sagacité, à la pénétration de son coup d'œil; M. Schickler raconte ainsi son entrée dans ce hangar des beaux-arts d'une civilisation évanouie : « On visite d'abord la salle de droite, au milieu de laquelle sont déposés, sous une cage de verre, les nombreux et splendides bijoux de la reine Aali-Hotep, dix-septième dynastie, que M. Mariette a trouvés dans un tombeau de Thèbes. — Par quels moyens mécaniques les artistes égyptiens étaient-ils parvenus à modeler avec tant de perfection l'argent et l'or, à composer les longues chaînes de gourmettes d'une extrême ténuité enlacées les unes dans les autres, à revêtir les métaux précieux de l'émail cloisonné le plus éclatant? Il n'y a point d'exagération à dire que cette parure de souveraine, portée dix-huit cents ans avant Jésus-Christ, soutient la comparaison avec les bijoux modernes les plus finement exécutés. Elle a même un mérite peut-être supérieur, celui de l'invention qui a su concilier une étonnante originalité avec le goût le plus exquis. » Un jeune voyageur, M. Declerc, qui sait aussi mettre ses loisirs et sa grande fortune au service de recherches artistiques et savantes, nous a confirmé les

mêmes faits dans les mêmes lieux où nous n'avons pu, par le mauvais vouloir d'employés français, voir et palper comme lui tant de témoignages importants à recueillir pour les discussions à venir.

Mais rapportons aussi nos impressions personnelles en traversant les musées de l'Europe qu'il nous a été donné de visiter depuis que nous avons assumé la pénible tâche que nous remplissons : elle était vraiment au-dessus de nos forces que nous n'avons jamais exercées dans ce sens d'études et d'observations. Il nous revient néanmoins cette faible part d'avoir remarqué parmi les antiquités étrusques, au Vatican, des anneaux à chatons recouverts de matières vitreuses qui ne nous ont point laissé de doute, non plus qu'à un artiste estimé et connu du public, notre compagnon de route en recherches archéologiques. Nous n'avons pu, il est vrai, manier ces parures trop rares et trop précieuses pour être abandonnées à l'examen du premier arrivant ; mais nos yeux se sont fatigués à chercher en tous sens un joint qui aurait infirmé nos réflexions, et toutes celles-ci se sont résumées en cette idée que le premier art sorti du sol italique a connu la pratique d'émailler à chaud une surface de métal. Nous ajouterons, avec la même impartialité, que le riche et vaste musée de Naples ne nous a point offert dans toutes ses dépouilles de Pompéi et d'Herculanum rien qui pût fixer notre attention à l'endroit de nos remarques spéciales. Pourquoi nous attacher tant à cet acte de naissance qui se perd en même temps dans la nuit des âges et dans l'espace ? laissons à notre tour le champ libre aux investigations dévouées qui voudront s'y attacher avec plus d'espoir. De l'enfant trouvé que l'art de l'émaillerie a chanté de tant de façons, quelques-uns ont même voulu nommer le père. Ce serait presque dire l'heure de son apparition sur la terre, si sa généalogie était connue, et son seing approuvé par les générations contemporaines. Il n'en est point ainsi. Mais nous sommes loin, dès aujourd'hui, des assertions et prétentions de ceux qui ont voulu accorder à Limoges l'honneur d'une primogéniture qu'elle n'a pu conserver parce qu'elle ne l'a jamais eue. La France et sa belle province du Limousin perdraient beaucoup à trop vouloir de priviléges contestables : elles ont assez de leurs gloires légitimes sans se parer du bien ou de l'éclat d'autrui.

Et pourquoi les deux rameaux de la céramique les plus rapprochés par leur jonction ou leur branche originelle n'auraient-ils pas coexisté partout ? Les faïences peintes et vernissées, les terres cuites émaillées de toutes couleurs remontent à une très-haute antiquité : Memphis, Abydos, Lucqsor nous l'ont prouvé à nous-même ; et parmi les menus objets qu'il nous a été permis de rapporter, en très-petit nombre, des deux bords de l'Afrique et de l'Asie,

semés de tant de splendeurs de l'art et de la nature, un même fétiche nous présente à la fois en élément la double application d'un liquide vitreux qu'une pâte a reçu et coagulé, avec les deux extrémités d'une tige de bronze pour soutenir le tout ; espèce d'amulette que le pauvre idolâtre portait sur la peau sans craindre que la sueur et le mouvement détruisissent trop promptement ce symbole vénéré qu'il adorait. Les trois espèces de vitrifications qui existent pour l'art sont filles d'un seul principe ; ce sont trois sœurs, trois grâces d'âge un peu différent sans doute, et la dernière, la peinture fondue sur verre, se perd aussi de son côté dans la nuit des temps. Dans les desseins de Dieu, les pensées des hommes se complètent comme les êtres ; elles tendent à la durée, à la perpétuité du genre. C'est pourquoi l'on a vu l'immutabilité des traits fixés dans les vitrifications diverses se produire jusque dans les formes en saillie de la sculpture. Sur la voie de ce dernier problème, il s'est rencontré toute une famille d'artistes, pères, frères, fils, neveux, qui ont brillé pendant le cours de deux siècles environ. Les della Robbia n'ont point été imités dans les autres parties de la céramique. Quelle perte que cet esprit de tradition, cette hérédité du talent dans une même lignée ne se soit maintenue que parmi eux. De nos jours, les Froment-Meurice, les Rudolfi, pour émailler les métaux, ne dureront pas plus que leurs prédécesseurs. Déplorons-le : leurs succès, leurs victoires s'arrêteront à eux.

En terminant, il nous reste à présenter une considération que nous nous étonnons de n'avoir point rencontrée dans tant de travaux qui nous ont passé dans la main à l'occasion de ces développements. Un retour vers les sciences physiques, notre chère occupation d'autrefois, nous y amène naturellement. N'est-il pas surprenant que le nom « d'électrum », donné à l'ambre, ce suc desséché et durci de l'écorce d'un arbre, ait aussi été attribué à un mélange d'or et d'argent, dans une proportion cinq fois moindre de ce dernier métal par rapport au premier ? Je n'hésiterais pas à dire alliage, si la définition qui nous a été donnée de cette découverte, par Pline, était pour nous sans difficultés d'explication. La dénomination identique imposée à deux corps si différents de composition, si éloignés, si distants d'origine, ne devait-elle pas exprimer une similitude de propriétés, de phénomènes spéciaux qui ne se voyaient qu'en eux ? L'un est le produit de la vie végétative, le résidu organique d'un suintement de séve à travers les fibres d'une plante recherchée pour cet effet ; l'autre résulte du hasard heureux qui a rapproché plutôt que combiné deux minéraux, deux métaux, éléments sans vie d'aucune sorte : car leur simplicité exclut d'eux la propriété, la faculté de vivre. Qui a donc pu chez les anciens rapprocher ainsi deux existences d'ordre si opposé qu'aucune

apparence extérieure, la consistance, l'aspect, pas même la couleur ne puisse être invoquée comme moyen ou raison de les confondre ou de les unir sous un même vocable, « electrum » ? Un fait qui présente un caractère aussi étonnant doit appeler l'attention.

Ne serait-ce point que l'une et l'autre de ces matières, mieux que toutes autres et presque à un égal degré, seraient douées d'une puissance motrice, de force attractive ou répulsive suivant l'état, dès qu'un léger frottement vient susciter en elles cette activité qui leur devient propre? Notre nom d'électricité vient bien de là sans aucun doute, lui si bien fait pour résumer tous ces attraits singuliers des masses inertes entre elles; mais il est vraiment digne de remarque que le phénomène qu'il exprime dérive à la fois de deux sources naturelles à de si grandes distances : une résine précieuse pour sa rareté et son parfum, et un composé métallique que l'antiquité tenait en la plus grande estime dans la fabrication de ses bijoux. Mais le mot grec ἤλεκτρον et l'expression latine presque semblable « electrum » ne sont point, selon certains commentateurs, le nom donné par nos ancêtres à ce que nous appelons aujourd'hui des émaux. De longues dissertations ont été faites pour trouver une autre étymologie, un autre radical, et la langue hébraïque a été mise à contribution pour venir en aide à la science aux abois. Haschmal a été tiré du sein de la Bible pour ceux qui ont prétendu que l'électre de Pline et des auteurs qui l'ont suivi était un alliage sans rapport avec l'émail ; haschmal a été pour ceux-là l'origine véritable de la désignation de l'appellation attribuée au produit que nous étudions, et qui serait aussi, pour les jouteurs de ce camp d'érudits, un fruit de notre civilisation chrétienne. Dans cette hypothèse, le plus vieil idiome aurait servi à dénommer une invention relativement récente. Quoi qu'il en soit, nous ne serions point éloigné de ce sentiment, émail émergeant, aussi bien et mieux de smalh, que notre titre d'évêque de sa racine grecque ἐπίσκοπος.

C'est avoir trop prolongé une discussion obscurcie, troublée par mille prétentions diverses. Dans les fourneaux qui s'allumaient un peu partout, comme le dit avec tant de raison le directeur des « Annales Archélogiques », dans ces foyers qui fondaient de tous côtés, et presque à tous endroits où la fantaisie en pouvait naître, des matières vitreuses pour notre genre de céramique, dans les laboratoires d'émaillerie au commencement surtout, ne se produisit-il pas, dans la fonte des matériaux, des phénomènes d'électricité que plus de perfection de fabrique aurait vaincus plus tard, et ne serait-ce point à l'apparition de ces faits singuliers de physique que serait due la conservation du nom « d'électrum » qu'un grand nombre de savants, à la tête desquels se montre M. Labarte, maintiennent aux produits de nos émailleries d'art bien

plus que d'industrie? En vérité, dans ce chaos d'opinions, nous n'avons pu mettre quelque ordre pour nous-même; nous avons, au contraire, peut-être encore ajouté à la confusion, par le nouvel aliment que nous apportons à l'esprit de discorde. Il n'est pas de cercle où les intelligences se soient plus étroitement renfermées pour s'escrimer à outrance : heureux conflits pourtant qui n'ont pas eu de blessures pour les amours-propres, tant les armes des adversaires ont été discrètes et courtoises. Les vaillants combattants qui sont entrés dans la lice, au milieu de mêlées toujours croissantes, sont partout des hommes de paix dans leurs études, de tact et de goût dans leurs rapports : témoins les plus vifs échanges d'opinions et de contradictions entre eux.

Que les émaux nous viennent de l'Afrique ou de l'Asie vers l'Orient, des Bretons ou des Gaulois vers notre Occident; qu'ils nous aient été envoyés de Byzance avec toute la finesse, la délicatesse, avec toutes les ingénieuses textilités de l'art grec; ou bien encore, privilége auquel nous ne pouvons plus prétendre, que nous les ayons transmis de nos provinces de France et des contrées voisines aux autres peuples épris du sentiment du beau, toujours est-il qu'ils ont été, mieux que les vitraux peints, exécutés aussi jadis un peu partout, mieux que les vases produits avec toutes les perfections de la céramique, tous enfants nés d'un même génie d'invention; qu'ils ont été mieux adaptés aux désirs de ceux dont la piété voulait ajouter aux splendeurs de nos temples. Dans cette forme, les hommages religieux des grands et des puissants, comme leurs présents échangés entre eux, craignaient moins la destruction. Sous cet aspect, le mérite des offrandes revêtait un caractère d'inaltérabilité, de pérennité, qui leur était assuré; et la Grande Châsse au besoin nous viendrait en preuve de l'immortalité des œuvres de cette nature, puisqu'elle a tout conservé, tout, jusqu'à ses parties les moins durables, les moins adhérentes, que nous nous réservons de décrire plus loin avec l'ensemble, pour achever notre tâche.

C'était une bonne fortune pour les élans généreux de la richesse de se faire de tous côtés prodigues d'ex-voto dans les oratoires et les chapelles, avec ces fruits précieux de l'orfévrerie. C'était un grand honneur pour les princes, pour les rois, d'être inscrits comme « donataires » dans les sanctuaires les plus vénérés. En retour des tributs volontaires qu'ils apportaient, ils recevaient d'autres trésors plus inappréciables encore que les leurs. Nos pères n'ont jamais dit autrement que la « Vierge au Donataire », pour spécifier l'un des miracles du pinceau de Raphaël : nos pères connaissaient toute la valeur de leur vocabulaire, par les notions du droit romain et de ses termes qu'ils possédaient [1]. La place

1. Au lieu de *donataire*, la grammaire voudrait *donateur*. Le donataire est celui qui reçoit un don; donateur, celui qui le fait. Le donataire, comme le destinataire, est passif; le donateur,

qu'occupait le cadre, le rang que prenait l'édicule dans l'édifice, la grâce qui lui était faite d'être admis dans le saint lieu, la faveur d'être accueilli pour le maître à qui tout est dû, tels étaient les motifs qui n'ont jamais fait des offrants que de simples « donataires ». Entraîné par cette appellation reproduite à tout instant dans les antiques instruments décoratifs du culte, M. de Verneilh, écrivain si pur et qui entend bien ne se soustraire jamais aux lois de l'Académie, malgré lui appelle donataires ceux qu'en maintes autres lignes il nomme donateurs, tant le souvenir instinctif de ce qu'il a vu se reproduit involontairement sous sa plume. Plus haut, malgré nous, nous avons suivi son exemple dominant. Que cette faute nous soit pardonnée par amour de l'archéologie, par respect pour notre vieux langage. Et qu'on le sache bien une fois pour toutes : pour nous, chrétiens, il ne peut y avoir qu'un donateur[1] en l'Église : ce donateur, c'est Dieu.

Dr CATTOIS.

comme le destinateur (pardon pour ce mot qui n'est pas usité encore), est actif. Il faudrait donc dire la « Vierge au donateur »; le donataire, dans ce cas, c'est la Vierge elle-même. Un jour ou l'autre, on doit l'espérer, la grammaire reprendra ses droits; en ce qui nous concerne, nous l'y aiderons, et nous aurions désiré que M. le docteur Cattois fût des nôtres, même à partir d'aujourd'hui. (*Note de M. Didron.*)

1. Le Louvre a gardé le titre de « donataires » à tous ceux qui lui ont fait hommage d'objets précieux. En cela l'administration de nos musées a suivi l'Église plutôt que l'Académie sa voisine, naguère encore sa locataire, et elle a eu raison. La place accordée sous ses voûtes vaut mieux que le don; elle l'honore plus qu'elle n'est honorée par elle. Dans tout échange, qui reçoit moins qu'il ne rend est donateur; qui recueille plus qu'il ne sème est donataire.

# ICONOGRAPHIE

## DU CHEMIN DE LA CROIX

---

### ONZIÈME STATION [1].

JÉSUS EST ATTACHÉ A LA CROIX.

Cette station, d'après le titre si explicite que lui donne la sacrée Congrégation des Indulgences, représente le CRUCIFIEMENT, c'est-à-dire le moment où Jésus, dépouillé de ses vêtements, est étendu et cloué par ses bourreaux sur l'arbre de la croix. Quoique l'Évangile se taise sur une scène aussi douloureuse, que Cicéron stigmatise par les dures épithètes « crudelissimum, teterrimunum », dans son discours contre Verrès, néanmoins il est utile de la considérer comme historique, car les scènes finales de la Passion la présupposent nécessairement.

Or, notre attention doit se porter principalement sur quatre points que j'essaierai d'élucider à la lumière de la tradition.

Jésus fut étendu nu sur la croix, afin, disent les symbolistes, que ses souffrances fussent à la fois corporelles et morales et que tout, jusqu'au sentiment de la pudeur, reçût en lui une blessure profonde. Le nouvel Adam eut à rougir de sa nudité, opprobre de son humanité flétrie et déchue; « vulneratus in naturalibus », suivant la parole d'un père de l'Église.

Que cette nudité ait été complète, c'est incontestable: les évangélistes l'insinuent, sainte Brigitte n'hésite pas à le révéler [2], la dixième station l'affirme,

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XX, pages 191 et 315; vol. XXI, pages 19 et 218; vol. XXII, page 251; vol. XXIII, pages 19, 105 et 225.

2. « Alligatus autem nihil omnino operimenti habebat; sed sicut natus est, sic stabat et

Rome par sa tradition [1] le proclame. Mais si ces trois preuves n'étaient pas suffisantes encore, j'en ajouterais une quatrième, et je dirais avec un auteur grec qu'on ne crucifiait même pas autrement : « nudi crucifiguntur » [2].

Fuerich a redouté la pieuse indignation des fidèles à la vue de ce corps sans vêtements, et il a en conséquence entortillé un linge autour des reins du Christ. Sans s'effaroucher outre mesure d'une posture que l'histoire impose, je crois qu'avec du talent et de l'habileté un artiste chrétien sortira toujours avec avantage de la difficulté que peut offrir une pareille scène. Le peintre allemand était sur la voie que j'indique, pour concilier tout ensemble les exigences du sujet et les inquiétudes des âmes pieuses, quand il a replié les jambes du Sauveur et opéré un de ces raccourcis dont il faut demander à Michel-Ange le secret.

Deux choses sont à examiner relativement à la croix : la matière et la forme.

Bois équarri, si l'on consulte la tradition, la croix fut au contraire un arbre simplement ébranché et encore revêtu de son écorce, si l'on s'en rapporte aux peintures symboliques du moyen âge. Je n'ai pas à fixer de règle sur un détail qu'il convient de laisser libre au goût de chacun, suivant que l'histoire ou le symbole guidera la main de l'artiste pour l'interprétation de la onzième station.

Même latitude me semble possible pour la forme; car, suivant les époques, il y a deux espèces de croix. L'une est dite « croix latine »; son sommet dépasse sa traverse. L'autre est appelée croix en « Tau », parce qu'elle a la forme du T grec et que son croisillon appuie sur le sommet de sa hampe. La première forme est plus usuelle ; probablement aussi c'est la plus exacte et la plus conforme à la vérité. La seconde, créée par les albigeois, apparaît surtout aux XV^e^ et XVI^e^ siècles, et son adoption est souvent motivée par des textes du genre de ceux-ci : « Ipsa enim littera Grœcorum Tau; nostra autem T, species crucis. » (TERTULLIAN. « Adv. Marcion. ») — « Tau littera speciem crucis

patiebatur erubescentiam nuditatis suæ. . . . . Et ipse Filius meus (c'est la Vierge qui parle), veniens ibi, exuit se personaliter vestibus suis; stante autem Filio meo, sicut natus erat, nudo corpore ».

Marie d'Agréda, dont on a beaucoup trop fait de bruit en France, puisque sa « Cité mystique » a été condamnée, le 26 juin 1681, par le vénérable Innocent XI, Marie d'Agréda soutient sans fondement l'opinion contraire, qui n'a pour nous que la valeur d'une rêverie ou d'une singularité.

1. S. AMBROS., « In Luc. », lib. X. — S. ATHANAS., « Orat de Pass. et Cruce Dom. ». — S. AUGUSTIN., « De Civit. Dei », l. XVI, c. 2. — S. CYPRIAN, « Epist. », 63.

2. ARTEMIDOR, lib. II, cap. 58.

démonstrat. » (ISIDOR. « de Vocat gent. ») — « Extrema Tau (littera) crucis habet similitudinem. » (S. HIERONYM. « In Ezéchiel. », cap. IX.)

Et comme il ne suffirait pas de constater une ressemblance purement physique, on s'élève plus haut en jetant un regard sur le passé et en lui demandant la raison de ce symbole.

L'antiquité a admis pour les pieds du crucifié un support en bois destiné à soulager le corps et empêcher une tension intolérable et une suspension trop douloureuse. Les modernes ont rejeté ce support qu'il serait bon de remettre en usage; car, outre son emploi à peu près certain, il est mentionné par deux auteurs d'un grand poids en pareille matière : l'un du VIe siècle, l'autre du XIIIe, Grégoire de Tours et Innocent III, ces deux lumières du moyen âge naissant et du moyen âge à son apogée.

« In stipite erecto foramen factum manifestum est. Pes quoque parvæ tabulæ in hoc foramen insertus est. Super hanc vero tabulam, tanquam stantis hominis, sacræ affixæ sunt plantæ. » (GREGOR. TURONEN. « De Glor. Mart. », c. VI.) — « Fuerunt in cruce dominica ligna quatuor : stipes erectus, et lignum transversum, truncus suppositus, et titulus superpositus. » (INNOCENT III, Serm. 1, « De uno Mart. »)

J'invoquerai les mêmes autorités pour prouver, ce qui me paraît le plus vraisemblable, que Jésus fut attaché à la croix par quatre clous.

« Clavorum dominicorum, quod quatuor fuerint, hæc est ratio : duo sunt affixi in palmis et duo in plantis. » (GREGOR. TURONEN. « De Glor. Martyr. », c. VI.) — « Fuerunt clavi quatuor, quibus manus confixæ sunt et pedes affixi. » (INNOCENT. III, « Sermo de uno Martyr. Sermo » [1].)

Les textes sont d'accord avec les monuments pour affirmer cette loi iconographique, posée déjà par M. Didron, à savoir que jusqu'au XIIIe siècle les clous sont au nombre de quatre; mais qu'à partir de cette époque, on n'en fait plus usage que de trois [2].

Il est même curieux d'apprendre d'un évêque de Galice, contemporain du changement, que ce sont les albigeois qui, entre autres nouveautés iconographiques, ont imaginé et fait adopter les crucifix à trois clous; cette seule origine notoirement hérétique devrait désormais faire exclure les trois clous de nos églises.

1. « Clavis sacros pedes terebrantibus. » (S. CYPRIAN., « Serm. de Pass. Dom. ») — Du texte de saint Jean (c. XIX, v. 23), qui parle de quatre parts faites par les soldats des vêtements du Sauveur, « et fecerunt quatuor partes, unicuique militi partem », on peut déduire qu'il n'y avait que quatre soldats occupés au crucifiement.

2. « Annales Archéologiques », t. III, p. 361.

Fuerunt tum temporis supradicti hæretici crucem cum tribus branchiis tantum, in qua erat imago uno pede super alium tribus clavis eidem cruci affixa; quæ brachio eminentiori carebat; quam venientes populi loco crucis Christi devotissime adorabant... Alii, nulla fulti authoritate, asserebant tribus tantum clavis cruci fuisse affixum, et non dextrum latus ejus sed sinistrum lancea vulneratum [1]. »

Il est vraiment étrange que Marie d'Agréda, qui affirme avoir écrit ses révélations sous la dictée du Sauveur, se prononce pour les trois clous, contrairement à la plus saine et la plus vénérable tradition. Je ne m'étonne pas que l'Inquisition romaine lui ait, à cet endroit, infligé un blâme sévère, car l'Église ne peut pas permettre que les fidèles soient induits en erreur, en acceptant, comme venant de Dieu, ce qui est le fait d'une imagination exaltée et d'une nature rêveuse.

A la fin du XIIIe siècle, le fait est si bien accompli, que Jacques de Voragine l'accepte sans contrôle et l'insère dans sa « Légende dorée » :

« Cruciatus enim fuit (Christus) in toto corpore. In parte suprema fuit spinis coronatus. In media fuit ad columnam ligatus et flagellatus. In infima fuit pedibus perforatus, ubi sensit magnum dolorem, quia locus erat nervosus, et quia unus pes super alium positus, et quia grossis clavis perforatus, et quia innitebatur clavatis pedibus totum corpus [2]. »

Les clous de la Passion, vrais ou faux, copies ou originaux, ne manquent pas dans l'univers catholique. Ce n'est point ici le lieu d'en discuter l'authenticité, ni même d'en énumérer le nombre. Il me suffit de citer, comme modèle à proposer aux artistes, le clou déclaré authentique par Benoît XIV, et que l'on conserve à Rome dans la basilique de Sainte-Croix de Jérusalem. Je suis heureux d'en présenter ici la forme et les dimensions exactes, d'après le fac-similé que distribuent aux étrangers les cisterciens du couvent de Sainte-Croix.

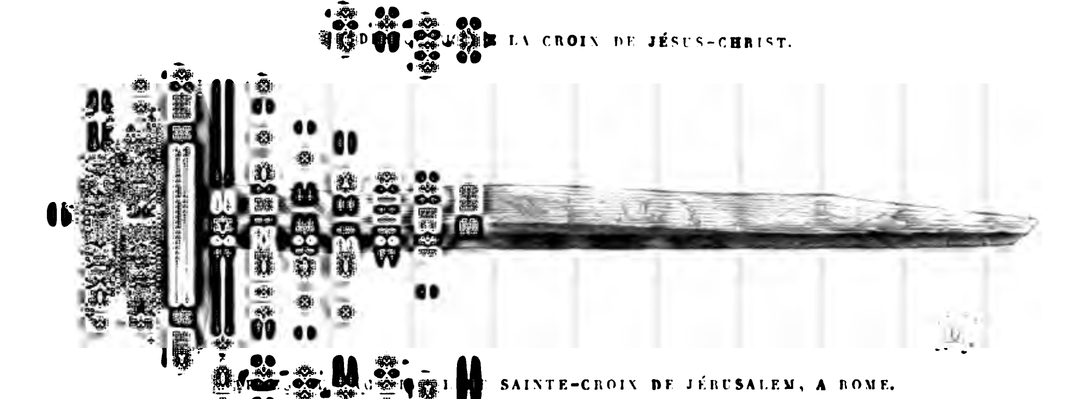
On remarquera la tête arrondie, la tige carrée, épaisse et amincie seulement à la pointe. Sur ce clou sont encore visibles les coups de marteau qui l'enfoncèrent dans le bois et le tiraillement imprimé par les tenailles qui l'ont légèrement tordu [3].

1. AYALA, « Pictor christianus eruditus ». Madrid, 1730, p. 167-168.

2. « Legenda aurea ». « De passione Domini ».

3. En donnant le fac-simile du clou auquel pend le lacs de soie rouge marqué du sceau en cire rouge de Sainte-Croix de Jérusalem, les cisterciens délivrent l'attestation suivante, signée de leur abbé : « Universis et singulis præsentes litteras inspecturis fidem facimus atque attestamur Clavum ferreum, serica vitta rubri coloris parvo nostro sigillo munita colligatum, appositum fuisse supra unum ex Sacris Clavis quibus D. N. J. C. crucifixus fuit; quique asservatur in sacrarum reliquiarum sacello apud monasterium Urbanum Sanctæ-Crucis in Jerusalem, Ordinis

[illegible] LA CROIX DE JÉSUS-CHRIST.



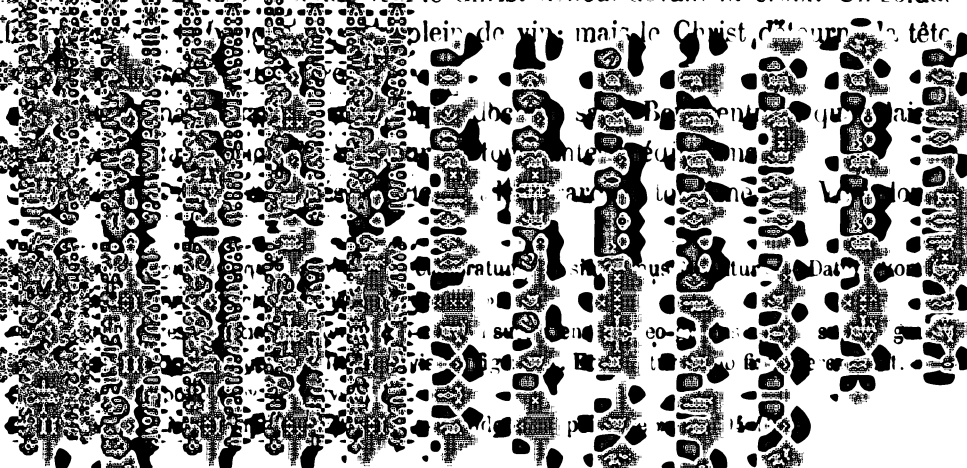
[illegible] SAINTE-CROIX DE JÉRUSALEM, A ROME.

[illegible] « asfixion », par « astriction », ou même [illegible]

[illegible] de saint Pionius que le saint martyr se dé[illegible], et, rendant grâces à Dieu, s'étendit sur le [illegible] mains et ses pieds au cruciaire pour qu'il les [illegible] suite élevée en l'air [1].

[illegible] ement par asfixion. C'est celui que l'Église [illegible] charmant émail du Louvre [2] et que prescrit [illegible] de la peinture » :

[illegible] OIX. — Une montagne sur laquelle sont des [illegible] ux, une croix couchée à terre ; le Christ est [illegible] ur du Christ, trois soldats lui tirent, les uns [illegible] avec des cordes ; d'autres soldats apportent [illegible] ps de marteau dans ses pieds et dans ses [illegible] le Christ debout devant la croix. Un soldat [illegible]



des yeux de ton âme, les uns ficher la croix en terre, les autres préparer les clouds et les martels, d'autres apprêter l'échelle....., d'autres enfin dépouiller le Seigneur. On le dépouille en effet et il est nud, ce maintenant pour la troisième fois, devant toute la multitude..... Aussi est-elle attristée (Marie) outre mesure et rougit-elle de honte de ce qu'elle le voit tout nud; car ils ne lui ont même pas laissé de fémoraux..... Cy remarque attentivement la disposition de la croix. L'on dresse deux échelles par derrière, l'une joignant le bras droit, l'autre joignant le bras gauche, sur lesquelles ces malfaisants montent avec clouds et martels. L'on dresse encore une autre échelle par devant, atteignant jusques au lieu où doivent être cloués les pieds.

« Considère bien ores chacune chose. Le Seigneur est contraint de monter par cette petite échelle..... Lors donc qu'il est parvenu à la partie supérieure de cette petite échelle, il tourne les reins à la croix, ouvre ses bras royaux, et étendant ses très-belles mains en haut, les présente à ses bourreaux. Il regarde au ciel, disant à son Père : « Me voici, mon Père..... »

« Or voilà que le bourreau, qui est par derrière la croix, saisit la main dextre du Sauveur et l'attache fortement à ladite croix. Ce qu'étant fait, celui qui est du côté gauche saisit la main gauche, la tire tant qu'il peut, l'étend et y fiche un autre cloud, le frappe et l'enfonce. Ils descendent après cela et l'on remporte toutes les échelles.

« Le Seigneur est suspendu de toute la pesanteur de son corps qui tire par en bas; il n'est soutenu que par les clouds enfoncés en ses mains. Néanmoins se présente encore un autre bourreau, qui le tire par les pieds tant qu'il peut, et quand il est bien étendu de la sorte, un autre lui perce les pieds avec un cloud très-barbare [1].

« Il en est toutefois aucuns, lesquels pensent que ce ne fut point de cette manière qu'il fut crucifié; ainsi, qu'après avoir mis bas la croix, les bourreaux l'y ayant attaché, élevèrent icelui, et fichèrent cette croix en terre. Que si la chose te plaît mieux de cette sorte, considère comme ils le prennent dédaigneusement, ainsi que le plus vil ribaud, et avec quelle félonie ils le couchent dessus la croix qui est par terre, saisissant ses bras, et, après une violente extension, les attachant très-durement à la croix. Considère qu'il en fut fait mêmement des pieds, lesquels ils tirèrent le plus violentement qu'ils purent.

« Voilà qu'il est crucifié, le Seigneur Jésus! et tellement étendu en croix, que l'on pourrait dénombrer tous ses os, ainsi que lui-même s'en plaint, par son prophète. Des ruisseaux de son très-sacré sang coulent, de toutes parts,

1. Saint Bonaventure est mort en 1274. Il vivait donc à l'époque où déjà prévalait l'opinion d'un seul clou pour les pieds, opinion qui entraîna la suppression du « suppedaneum ».

de ses larges plaies. Il est tant à l'étroit qu'il ne se peut remuer, si ce n'est de la tête. Trois clouds lui soutiennent, tout le poids de son corps; il souffre les douleurs les plus aiguës et est tourmenté par delà tout ce que l'on pourroit dire ou penser. Il pend entre deux larrons[1]. »

Saint Bonaventure, on vient de le voir, hésite sur le mode du crucifiement. Après avoir indiqué son sentiment, qui pencherait pour l'érection, il cite l'opinion de ceux qui croient à l'asfixion. Or, de son temps, la première opinion semblait prévaloir, témoin un bel ivoire du musée de Cluny, qui me remet en mémoire cette phrase de Cicéron, indiquant un gibet permanent : « In campo Martio crucem ad civium supplicium defigi et constitui jubes. »

Le juif Josèphe ne parle pas différemment : « Bassus jussit defigi crucem, tanquam statim suspensurus in ea Eleazarum. » (Lib. VII, « De Excidio Jud. »)

Enfin l'astriction employait des cordes concurremment avec les clous ou même sans les clous, ainsi qu'on représente souvent les deux larrons, liés, mais non transpercés de clous. L'historien grec Nonnus le dit expressément dans ce vers :

In cruce præduris clavis fixi inque ligati,

que confirme une inscription relevée en 1653 par Martinelli. Or cette longue et curieuse inscription porte que sainte Hélène donna à la basilique de Sainte-Croix de Jérusalem la corde qui attacha Jésus-Christ sur la Croix : « Funis quo ligatus fuit D. N. Jesus Christus in cruce » [2].

Je ne puis oublier le témoignage de saint Hilaire, évêque de Poitiers, ni celui de Tertullien, qui, dans le crucifiement du Sauveur, joignent l'astriction au supplice des clous : « Tunc Petrus ab altero ungitur, cum cruci adstringitur. » (TERTULLIAN. « In Scorpiaco ».) — « Penduli in cruce corporis pœnæ et colligantium funium violenta vincula, et adactorum clavorum vulnera ». (S. HILAR., « De Trinitate », lib. X).

Lucain, dans son dialogue de Prométhée, donne comme il suit le détail des diverses phases du crucifiement : « Crucifigatur, extensus ambas manus ab hac parte in adversam....... Sed præbe dexteram. Tu autem, Vulcane, astringe, et confige, et malleum fortiter demitte. Da et alteram, quo illa etiam recte astringatur. »

Il me serait difficile de préciser le moment auquel le titre ou écriteau fut

1. « Méditations sur la vie de N. S. J.-C. », par le séraphique docteur saint BONAVENTURE, traduites par dom Le Bannier, t. II, p. 171-174.

2. Roma ex ethnica sacra », p. 96.

attaché au sommet de la croix. On peut donc, sans invraisemblance, la mettre aux mains d'un des assistants, ainsi que l'a fait le peintre Fuerich, ou encore lui donner tout de suite la place qu'il doit occuper définitivement.

Pendant tout le moyen âge, et de nos jours encore, on a fait des écriteaux de fantaisie, reproduisant ou le monogramme du nom de Jésus, IHS, doublé parfois du monogramme du nom de Christ, XPS, ou les initiales du titre véritable : I · N · R · I, qui signifient JESUS NAZARENUS REX JUDÆORUM.

Les dimensions restreintes de l'écriteau forcent souvent à ce dernier parti ; mais, lorsque l'étendue de la composition le permettra, il est d'une archéologie sérieuse et bien entendue de copier le vrai titre que Rome conserve dans la basilique de Sainte-Croix de Jérusalem et dont voici, à l'autre page, une reproduction faite d'après la gravure que donnent en souvenir, aux pieux visiteurs, les Cisterciens de Sainte-Croix [1].

Saint Matthieu décrit en historien le titre de la croix, c'est-à-dire par à-peu-près et sans y attacher trop d'importance : « Et imposuerunt super caput ejus causam ipsius scriptam : HIC EST JESUS REX JUDÆORUM » [2].

Si saint Matthieu a ajouté les deux mots HIC EST et supprimé le NAZARENUS, saint Marc, qui écrit plus rapidement et sans s'appesantir sur un détail minime à ses yeux, retranche la moitié de l'inscription et n'en laisse subsister que la fin : « Et erat titulus causæ ejus inscriptus : REX JUDÆORUM ». (S. MARC., c. XV, ℣. 28.).

Saint Luc tronque l'inscription en ne conservant que le principal motif d'accusation formulé par les Juifs, et, comme saint Matthieu, ajoute un en-tête inutile. Mais son texte est précieux, parce qu'il affirme un fait capital, à savoir que le titre fut gravé dans les trois langues parlées à Jérusalem, le grec, le latin et l'hébreu. « Erat autem et superscriptio scripta super eum litteris græcis et latinis et hebraicis : HIC EST REX JUDÆORUM ». (S. LUC., c. XXIII, ℣. 38.)

Seul, l'évangéliste saint Jean, qui avait assisté à la Passion, suivi ses diverses phases et enfin avait pu voir la croix de près, nous donne l'idée du titre tel qu'il est. Son inscription est la vraie, et il pousse même la fidélité

1. Au bas de cette gravure sur métal, on lit :

« Imago triumphalis Tituli vivificæ Crucis D. N. Iesu Christi qualis hodie Romæ, apud Cisterciān, intra basilicam S. Crucis in Ierusalem, seu intra capellam S^um Reliquiarum conspicitur. Cujus Tituli veritatem atque inventionem bulla Alex. VI, dat. Romæ, die 29 Iulii 1496, plene testatur. Characteres autem infabre tunc temporis sculptos, ut vides, vetustas paulatim læsit, sed hæbraicos magis ».

2. S. Matth., XXVII, 37.

matérielle jusqu'à indiquer l'ordre dans lequel les trois langues sont superposées : en haut, l'hébreu ; au milieu, le grec ; en bas, le latin.

TITRE DE LA CROIX DE JÉSUS-CHRIST.
RÉDUCTION DU FAC-SIMILE.



D'APRÈS LA GRAVURE EXÉCUTÉE A SAINTE-CROIX DE JÉRUSALEM, A ROME.

Les textes des trois autres évangélistes sont vagues et laissent dans l'indécision ; sans se contredire entre eux, au moins ils ne se ressemblent pas, et surtout sont d'une concision qui nous renseigne assez peu.

Saint Jean au contraire est précis, détaillé, et les deux versets qu'il consacre au titre sont si rigoureusement exacts qu'on peut, ce qu'on n'eût pas fait pour les autres, les confronter hardiment avec l'original. C'est donc en face du fac-similé qu'il faut lire l'acte d'accusation écrit, sinon de la main, du moins sous la dictée de Pilate : « Scripsit autem et titulum Pilatus ; et posuit super crucem. Erat autem scriptum : « JESUS NAZARENUS REX JUDÆORUM ». — « Hunc ergo titulum multi Judæorum legerunt : quia prope civitatem erat locus ubi crucifixus est Jesus. Et erat scriptum hebraice, græce et latine. — Dicebant ergo Pilato pontifices Judæorum : noli scribere : Rex Judæorum ; sed quia ipse dixit : Rex sum Judæorum. — Respondit Pilatus : Quod scripsi, scripsi ». (S. JOANN., c. XIX, ℣. 19-22.)

Trouvé sur le calvaire par sainte Hélène, puis donné à la basilique Sessorienne, bâtie en l'honneur de la sainte Croix sur l'emplacement de son palais à Rome, le titre demeura plusieurs siècles oublié, méconnu, égaré. Ce ne fut qu'à la fin du XVIe siècle, que des restaurations entreprises pour le rajeunissement de la basilique le firent découvrir dans l'épaisseur d'un mur, altéré par

l'humidité et rongé entièrement sur un de ses côtés. La gravure fait voir dans quel état il se trouve actuellement. L'incurie des siècles l'a réduit à une moitié de ce qu'il était; cependant il en reste encore assez pour juger de l'ensemble, qui a été rétabli par un savant rabbin, depuis converti au catholicisme, M. Drach. Malheureusement il n'existe qu'une copie de cette restitution et elle est enfermée avec la relique elle-même dans le trésor de Sainte-Croix.

Le titre est une tablette de bois rectangulaire, large et peu haute, gravée de lettres irrégulières, mal alignées et évidemment tracées avec une précipitation qu'expliquent assez les circonstances. Ce n'est donc pas, comme l'ont imaginé les artistes des trois derniers siècles, une pancarte de parchemin flottant au vent. C'est un panneau qu'il faudra désormais représenter et attacher à la croix par trois clous, puisque saint Cyprien est sur ce point l'organe de la tradition ecclésiastique, consignée, pour passer à la postérité, dans le « Corpus juris canonici » : — « Pontius Pilatus, impulsa mente a Deo, accepit tabulam et titulum scripsit tribus linguis : et in capite ligni clavis tribus tabulam cum nomine Regis Judæorum confixit. »

Tout ce que j'ai dit, développé et commenté sur les détails de la onzième station peut se résumer dans le tableau suivant, fidèlement tracé par le père Parvilliers, qui, en quelques mots choisis, trace largement l'iconographie du crucifiement.

« Aussitôt qu'il fut arrivé en haut, on lui fit mettre sa croix à terre sur la place du crucifiement, et tandis qu'une partie des soldats prépare les marteaux, les clous, les cordes et les autres instruments du supplice; tandis qu'une autre partie perce les trous et attache le titre de la croix et fait la fosse où elle doit être plantée, en voici qui le dépouillent tout nud pour la troisième fois, et, en le dépouillant, renouvellent toutes les playes de sa flagellation. Ce fut un spectacle horrible de voir le corps du Sauveur tout en sang et tout déchiré. Les bourreaux lui disant : « Pauvre homme, il est tems de mettre fin à ta misérable vie; couche-toi sur ce lit douloureux de la croix ». Quelques-uns des plus cruels le prennent par les cheveux et par la barbe et l'abattent sur ce dur bois. Voici la manière avec laquelle il fut crucifié : on lui prend la main droite, et, en la plaçant sur un trou fait exprès en la croix, on la cloüe avec treize grands coups de marteau. Quelle douleur! Une partie si nerveuse, si fournie de muscles et de tendons, de veines et d'artères, être percée avec un gros cloud. Autant de coups de marteau qu'on donnoit sur la main du Sauveur, c'étoit autant de martyres pour sa très-sainte Mère, qui sentoit les contre-coups. Après la main droite cloüée, on vient à la main gauche; mais, comme tous les nerfs et tous les muscles s'étoient retirés et raccourcis, elle ne pouvoit joindre

le trou qui lui étoit préparé. Il fallut donc la tirer et la faire arriver à force de bras. Pensez avec quel sentiment de douleur on perça et on cloüa cette seconde main avec treize grands coups de marteau ; combien de sang répandu de ces deux mains, quand il fut question de venir aux pieds. Or qu'il fallut faire de force et de violence pour les faire descendre jusques aux deux trous qui leur étoient destinez ! On les cloüa l'un après l'autre, chacun avec dix-huit grands coups de marteau et avec une rivière de sang... O sainte Vierge ! on pouvoit bien dire alors que votre douleur étoit grande comme la mer ! Voilà donc l'homme de douleur crucifié ; il ne reste plus qu'à élever la croix et à la planter dans la fosse qu'on lui a creusée [1]. »

X. BARBIER DE MONTAULT,
Chanoine de la basilique d'Anagni.

1. « La Devotion des Predestinez, ou les Stations de Jérusalem et du Calvaire », par le R. P. A. PARVILLIERS. Limoges, 1734, p. 105-108.

# TRIOMPHE DE LA CHASTETÉ

Il y a trois Chastetés : la païenne, la chrétienne et celles des troubadours.

La Chasteté païenne a pris pour héroïne Diane la chasseresse. Il paraît que la chasse, surtout dans les bois, où l'on ne rencontre guère que des bêtes sauvages, porte à la vertu de chasteté. Il ne faudrait pas trop s'y fier cependant, et la mythologie raconte que Diane elle-même a fait plus d'un accroc à son honneur. Mais toute vertu païenne, celle-là principalement, n'est jamais pratiquée à l'absolu, et la moins débauchée des déesses peut être considérée comme chaste. Quoi qu'il en soit, Diane a été prise pour le type de la pudeur antique, et c'est elle qu'on place dans le char qui mène la Chasteté en triomphe.

A la renaissance du XVIe siècle, on représente comme il suit le triomphe de la Chasteté :

Diane presque nue [1], croissant lumineux à la tête, carquois sur l'épaule

1. A cette époque et plus tard encore, on n'avait pas peur, comme aujourd'hui, de quelque nudité. Fénelon, le grave archevêque de Cambrai, donnait à son royal élève la « matière » suivante pour une amplification latine. L'intérêt que cette citation peut avoir pour nous, c'est qu'il y est précisément question de Diane chasseresse, ou tout au moins de l'une de ses compagnes. On trouve cette petite description dans les « Œuvres diverses » de Fénelon, parmi les « Fabulosæ narrationes ». — « Nympha venatrix, et in superandis montium jugis cerva velocior, nostra nemora nuper invisit. Capillos aureos ventis diffundere dabat. Alte succincta, vestium sinus fluentes infra mammas nodo colligit. Nuda genu, nuda lacertis ». — Ainsi Diane ou sa nymphe est recommandable parce qu'elle a les bras nus, les genoux nus pour dégager ses jambes nues. Les vêtements, haut relevés, sont suffisamment abaissés du cou à la poitrine pour qu'on lui voie les seins nus. Cette matière à amplification, je serais curieux de savoir comment le jeune et royal écolier l'avait développée, surtout ce passage : « Vestium sinus fluentes infra mammas nodo colligit ». Il me semble que cet archevêque Mentor manquait un peu de prudence envers son jeune Télémaque. Aujourd'hui, un professeur des lycées de Paris n'oserait peut-être pas s'aventurer jusque-là. Du reste, il faut le dire, Fénelon n'avait fait que décrire, rapidement et en très-bons termes, notre Diane chasseresse du Louvre, dite « Diane à la biche »; c'est là évidemment le modèle qui avait posé pour sa vive description.

droite, flèche à la main gauche, est assise sur un char tiré par quatre cerfs. Un génie ailé, palme à la main gauche (est-ce la palme du martyre?), pose de la main droite une couronne de laurier sur la tête de la déesse. Deux nymphes, court vêtues comme leur maîtresse, guident les cerfs sauvages en les caressant de la main. Plus avant, deux femmes ailées embouchent chacune une trompette et, double Renommée, célèbrent la Gloire de la Chasteté. Une seule aurait suffi, car la pudeur n'aime pas qu'on la proclame sur les toits. En avant, sur les côtés et en arrière du char, de grandes nymphes, toujours très-court vêtues, comme si les longs habits étaient un obstacle à la chasteté, sonnent du cornet de chasse, tiennent des lévriers en laisse et portent au bout de longues perches des arcs, des carquois, des couronnes de laurier, des cornes de cerf.

A l'arrière du char, sur le char même, sont accroupis, liés aux mains et aux pieds comme des captifs, l'Amour vaincu et Vénus sa mère. Une grande nymphe élève en trophée, au bout d'une longue hampe, l'arc et le carquois de l'Amour, ces armes naguère redoutables, mais désormais impuissantes.

Derrière ce groupe, mais à pied, trois femmes nues, ailées, pleurantes, honteuses, mains liées, sont menées à la corde, comme des chiens en laisse, par une grande nymphe chasseresse victorieuse et couronnée de lauriers. Sans les ailes, je croirais que ces trois femmes sont trois des plus grandes débauchées de l'antiquité, je suppose Hélène, Cléopâtre et Messaline. Mais les ailes me déroutent, et, quoique rarement on ait représenté les Grâces avec des ailes aux épaules, il se pourrait que ces trois femmes vaincues par la Chasteté fussent effectivement les trois aimables déesses. Toutefois on aurait pu figurer ainsi la personnification des plaisirs impudiques : le Jeu, la Luxure et la Gourmandise. Sur la tapisserie de la « Pénitence de David », au musée de Cluny, la Luxure est effectivement personnifiée dans une jeune femme ailée [1]. Je préférerais beaucoup cette explication, car il me répugne de croire que la Chasteté ait vaincu et tué la Grâce. La Vertu sévère peut très-bien avoir pour compagne et amie la Vertu aimable.

Voilà l'un des Triomphes de la Chasteté antique. Jacques Androuet Ducerceau l'a gravé pour un fond de coupe ou d'aiguière, et j'ai tenu à ne pas composer ce sujet, mais à le décrire d'après la planche même [2].

1. « Annales Archéologiques », vol. XVII, planche de la page 5.

2. J. Androuet Ducerceau a composé les cinq autres triomphes de Pétrarque, ceux de l'Amour, de la Mort, de la Renommée, du Temps et de la Divinité, également pour des fonds de coupe ou plateaux d'aiguière qui peut-être ne furent jamais exécutés. C'était la mode, à la renaissance, de faire des compositions de ce genre, que copiaient ensuite ou dont s'inspiraient les peintres, les

Dans le passage suivant, extrait de Brantôme, nous allons voir, en action et par personnages vivants, richement costumés, le triomphe ou plutôt la chasse de Diane. On fera attention au luxe et à la forme des vêtements.

« Quasi en mesme temps que ces belles festes se faisoient es Pays-Bas et surtout à Bains, sur la réception du roi d'Espagne (Charles-Quint), se fit l'entrée du roy Henry (II), tournant de visiter son pays de Piedmont et ses garnisons de Lyon, qui certes fut des belles et plus triomphantes, ainsy que j'ay ouy dire à d'honnestes dames et gentils-hommes de la cour qui y estoient. Or, si cette feinte et représentation de Diane et de sa chasse fut trouvée belle en ce royal festin de la reyne d'Hongrie (sœur de Charles-Quint), il s'en fit une à Lyon qui fut bien autre et mieux imitée; car, ainsi que le roy marchoit, venant à rencontrer un grand obélisque à l'antique à costé de la main droite, il rencontra de mesmes un préau ceint, sur le grand chemin, d'une muraille de quelque peu plus de six pieds de hauteur, et ledit préau haut de terre, lequel avoit esté distinctement remply d'arbres de moyenne fustaye, entreplantez de taillis espais et à force de touffes d'autres petits arbrisseaux, avec aussi force arbres fruitiers. Et en cette petite forest s'esbattoient force petits cerfs tous en vie, biches, chevreuils, toutefois privez. Et lors Sa Majesté entrouyt aucuns cornets et trompes sonner, et tout aussitost aperceut venir, au travers ladite forest, Diane chassant avec ses compagnes et vierges forestières, elle tenant à la main un riche arc turquois, avec sa trousse pendant au costé, accoutrée en atours de nymphe, à la mode que l'antiquité nous la représente encore. Son corps estoit vestu avec un demy bas à six grands lambeaux ronds de toile d'or noire, semée d'estoiles d'argent, les manches et le demeurant de satin cramoisy, avec profilure d'or, troussée jusques à demy jambe, decouvrant sa belle jambe et greve, et ses bottines à l'antique de satin cramoisy, couvertes de perles en broderie : ses cheveux estoient entrelacés de gros cordons de riches perles, avec quantité de pierreries et joyaux de grande valeur; et au-dessus du front un petit croissant d'argent, brillant de menus petits diamants; car d'or ne fust esté si beau ny si bien représentant le croissant naturel, qui est clair et argentin.

« Ses compagnes estoient accoutrées de diverses façons d'habits et de

sculpteurs, les potiers de terre et d'étain. Nos musées possèdent de ces plateaux d'aiguière où figurent des sujets analogues, comme les plats d'étain attribués à Briot, où se voient le Triomphe des Arts libéraux, le Triomphe des Vertus, etc. Dans «l'Art pour tous», volume 1er, n° 3, M. E. Reiber a publié un fac-simile du Triomphe de la Chasteté de J. Androuet Ducerceau; il a promis, mais il nous fait trop attendre, les autres Triomphes qui intéresseraient certainement tous ses nombreux souscripteurs.

taffetas rayez d'or, tant plein que vuide, le tout à l'antique, et de plusieurs autres couleurs à l'antique, entremeslées tant par la bizarreté que par la gayté; les chausses et bottines de satin; leurs testes adornées de mesme à la nymphale, avec force perles et pierreries. Aucunes conduisoient des limiers et petits lévriers espaigneuls et autres chiens, en laisse avec des cordons de soye blanche et noire, couleurs du roy pour l'amour d'une dame du nom de Diane qu'il aimoit; les autres accompagnoient et faisoient coure les chiens courants, qui faisoient grand bruit. Les autres portoient de petits dards de Brésil, de fer doré avec de petites et gentilles houppes pendantes, de soye blanche et noire, les cornets et trompes mornées d'or et d'argent pendantes en escharpes à cordons de fil d'argent et soye noire. Et ainsi qu'elles aperceurent le roy, un lion sortit du bois, qui estoit privé et fait de longue main à cela, qui se vint jetter aux pieds de ladite déesse, lui faisant feste; laquelle, le voyant ainsi doux et privé, le prit avec un gros cordon d'argent et de soye noire, et sur l'heure le présenta au roy; et s'approchant avec le lion jusque sur le bord du mur du préau joignant le chemin, et à un pas près de Sa Majesté, lui offrit ce lion par un dixain en rime, tel qu'il se faisoit de ce temps, mais non pourtant trop mal limée et sonnante; et par icelle rime, qu'elle prononça de fort bonne grâce, sous ce lion doux et gracieux lui offroit la ville de Lyon, toute douce, gracieuse, et humiliée à ses loix et commandements. Cela dit et fait de fort bonne grace, Diane et toutes ses compagnes lui firent une humble révérence, qui, les ayant toutes regardées et saluées de bon œil, monstrant qu'il avoit très-agréable leur chasse, et les en remerciant de bon cœur, se partit d'elles et suivit son chemin de son entrée. Or notez que cette Diane et toutes ses belles compagnes estoient les plus apparentes et belles femmes mariées, veufves et filles de Lyon, où il n'y en a point de faute, qui joüèrent leurs mystères si bien et de si bonne sorte, que la pluspart des princes, seigneurs, gentils-hommes et courtisans en demeurèrent fort ravis. Je vous laisse à penser s'ils en avoient raison. Madame de Valentinois, dite Diane de Poictiers, que le roy servoit, au nom de laquelle cette chasse se faisoit, n'en fut pas moins contente, et en aima toute sa vie fort la ville de Lyon; aussi estoit-elle leur voisine, à cause de la duché de Valentinois qui est fort proche[1]. »

Si la Diane antique n'est pas d'une chasteté irréprochable, la Diane de Poitiers avait encore plus de reproches à s'adresser. Mais la renaissance

1. BRANTÔME, « Vies des Dames galantes », Discours III, pages 171-172, éd. 1851, Paris, in-18, Garnier frères.

et l'antiquité n'y regardaient pas de si près, et il faut prendre cette fête de Lyon comme un des plus jolis Triomphes de la Diane chasseresse.

La chasteté chrétienne est plus sévère : celle qu'elle place sur le char de triomphe n'est rien autre que la sainte Vierge. J'aurais voulu faire graver et offrir aux lecteurs des « Annales » un vitrail de 1553, contemporain de Ducerceau et de la fête donnée à Lyon, qui représente le triomphe de la Virginité ou de la Chasteté chrétienne. Mais le temps m'a manqué pour faire exécuter cette gravure. Du moins, à défaut de dessin, voici une description écrite d'abord en face du vitrail même, que j'ai étudié dans l'église de Conches (Eure), et ensuite d'après une photographie que j'ai sous les yeux.

C'est dans la nef latérale du nord que se voit ce vitrail, daté de 1553. Il est à trois jours et s'amortit en une ogive également percée de trois jours.

Dans la partie rectangulaire de la baie est figuré le triomphe de la Vierge sous la forme d'une procession. Trois monuments, qui font partie du triomphe, occupent le fond du vitrail. A gauche s'élève le PALAIS VIRGINAL, ainsi nommé par une inscription peinte sur l'entablement; il est d'ordre composite. A droite, le PALAIS DE IESSÉ, comme l'appelle un cartel placé sur un attique; il est également d'ordre composite et enrichi de marbres divers. Au centre, mais reculé dans le fond, s'élève le TEMPLE D'HONNEUR, suivant l'inscription peinte sur la frise qui s'étend entre le cintre de la porte et le triangle du fronton. Ce monument, plus sévère que les deux autres et d'ordre dorique, est circulaire et couronné d'une coupole. Des niches inoccupées sont creusées dans le pourtour extérieur; d'autres niches, pratiquées dans le tambour de la coupole, sont peuplées de statues qui doivent représenter des personnages illustres, célèbres par leur honnêteté et probablement leur chasteté. A supposer que le peintre verrier ait voulu leur donner un nom, il n'est pas possible de les caractériser, à cause de leur extrême petitesse. La tête de la procession entre dans le temple de l'Honneur; le gros du cortége passe devant le palais de Jessé; la fin de la procession débouche du Palais Virginal.

Du palais de Jessé sort Jessé lui-même, le premier ancêtre de la Vierge; il est suivi des rois qui descendent de lui. Entre les autres, on reconnaît David, à la lyre qu'il tient sous son bras gauche. Les rois sont coiffés de la couronne à pointes; mais Jessé, qui ne fut pas roi, a la tête enveloppée dans un riche turban.

La Vierge sort de son Palais Virginal. Elle est assise sur un char qui ne doit avoir que deux roues, et qui est tiré par deux chevaux richement caparaçonnés. Le char et les roues sont sculptés d'ornements divers et d'un goût solide, qui semblerait emprunté à l'Italie du XVI[e] siècle. Sur la plate-forme du

char, en avant, s'élève un riche vase d'or, symbole de virginité, d'où s'élance un grand lis tout fleuri. La Vierge porte à la main droite une grande palme; elle appuie la main gauche sur sa poitrine. Son costume est d'une extrême simplicité : pieds chaussés de sandales découvertes, longue robe, voile sur la tête et rabattu sur les épaules et la poitrine, en forme de capuchon. Aucun ornement sur la robe ni le voile. Derrière elle arrive en volant un jeune ange qui pose sur la tête de sa maîtresse une couronne dont chaque rayon se termine par une étoile.

Sur le siége où la Vierge est assise, on lit : DAMES CAPTIVES. En effet, sur le côté du char et en arrière, on voit quatre femmes, dont la première a les mains liées; les mains des autres captives doivent être liées également, mais on ne les voit pas. Près de cette première captive, qui est probablement Vénus, marche le jeune Amour, arc et carquois sur le dos; on ne distingue pas ou plus ses ailes, qui, du reste, sont peut-être coupées par le triomphe même de la Virginité. Aux pieds de l'Amour, qui est presque nu, comme de raison, est jetée la torche encore allumée des passions amoureuses, mais qui est cassée et va s'éteindre. Les trois captives qui accompagnent leur reine, que nous prenons pour Vénus, bien qu'elle soit très-habillée, pourraient bien être Hélène ou Clytemnestre, Cléopâtre ou Myrrha, Messaline ou Faustine, ou d'autres encore, qui ne furent pas des modèles de chasteté, et qui, vaincues par la Vierge, devaient honorer son triomphe comme dépouilles opimes. La roue droite du char écrase un horrible dragon, tacheté de noir, symbole de la luxure malade.

Les deux chevaux qui tirent le char sont escortés, à droite et à gauche, par LES 7 VERTUS, comme dit l'inscription peinte sur un filet placé près des pieds du cheval de droite. Ces sept Vertus sont les quatre cardinales et les trois théologales. Les cardinales, Tempérance, Prudence, Force et Justice, sont les plus rapprochées du char; les théologales, Foi, Espérance et Charité, sont à la tête des chevaux. Nous aurions aimé que les théologales fussent plus rapprochées de la Vierge et qu'elles eussent pris la place des cardinales; mais nous sommes en 1553, en pleine renaissance, et les Vertus païennes devaient primer les chrétiennes. La Tempérance porte deux vases et verse de celui qui contient l'eau dans le vase du vin. La Prudence, qui tient un miroir à la main gauche, a le bras droit enroulé d'un serpent. La Force porte une colonne corinthienne, haut et ferme, comme un soldat tient son fusil. La Justice élève des balances à la hauteur de ses yeux pour mieux en observer la « justesse ». Toutes les quatre sont jeunes, tête nue, couronnées de laurier. Têtes charmantes, yeux pleins de vivacité, elles rappellent les nymphes de

Jean Goujon à la fontaine des Innocents. Leurs pieds sont nus, mais les dames captives ont les pieds nus aussi ; ce caractère iconographique n'a plus de sens à cette époque. — La Charité tient par la main droite un enfant qui marche à ses côtés ; elle porte un autre enfant sur son sein gauche : c'est une jeune femme, coiffée d'un mouchoir, mais moins jeune que les théologales. L'Espérance tient une ancre, et la Foi porte une grande croix.

La Charité et la Foi touchent à Jessé. L'ancêtre des rois de Juda se retourne vers les rois ses descendants, et, en leur montrant la Vierge, leur adresse ces paroles, peintes sur le cartel placé au bas du vitrail et inscrites dans un riche cartouche :

LA NOBLE VIERGE [SORT] TRIOMPHANT EN BONHEUR
DU PALAIS VIRGINAL JUSQU'AU TĒPLE DHONĒUR
JESSE DE SON PALAIS A SA VEUE ESPANDUE
POUR VEOIR LES DOUZE ROIS DŌT ELLE EST DESCENDUE
ET LEUR DIT NOBLES ROIS VOILA DE DIEU LANCELLE
QUI V[s] TOUS ENNOBLIT ET NON PAS VOUS ICELLE.

Les rois regardent tous avec admiration la Vierge assise, dans une attitude pleine de modestie, sur son char de triomphe.

Après les rois s'avancent en foule, en hâte et en courant vers le temple de l'Honneur, LES 7 ARTS LIBÉRAUX, comme dit un cartel placé au bout d'une hampe et sommé d'une couronne de laurier. Ces Arts sont représentés par des femmes qui tiennent, au bout d'une hampe pareille, également couronnée de laurier, en forme d'étendard, un cartel où sont inscrits les chiffres 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 ; puis le mot THÉOLOGIE et d'autres inscriptions illisibles. Les chiffres, on le comprend, sont portés par l'Arithmétique ; l'étendard de la Théologie, par la personnification de cette science ; une sphère, par l'Astronomie ; un cartel couvert de notes et de portées musicales, par la Musique, et ainsi des autres, qu'il n'est pas facile de reconnaître dans cette foule déjà éloignée, mais qui figurent certainement la Grammaire, la Géométrie, la Rhétorique, la Dialectique. On comprend bien que les arts libéraux figurent dans le triomphe de la Chasteté, de la Virginité, car la science et l'art sont vierges, même aux yeux des païens, et veulent être cultivés par des chastes. D'ailleurs, un moyen tout-puissant de conserver la vertu de chasteté, c'est de ne pas rester oisif, mais de se livrer aux lettres, aux sciences et aux arts.

La figure de ces femmes « libérales » est jeune et pleine de charme ; on se sent en pleine renaissance, à l'aurore du renouvellement de toute science et de tout art.

Enfin un groupe considérable, une vraie foule, entrée dans le temple de l'Honneur ou en gravissant déjà les marches, sonne de la trompette et chante

les louanges de la sainte Vierge. Il y a un grand mouvement et une vive allégresse dans tout ce cortége, surtout dans les Arts libéraux et la tête de la procession. C'est un tableau complet; par malheur, il est peint sur le verre mince de la renaissance, une matière fragile et qui a déjà beaucoup souffert. S'il était sur bois ou sur toile, les plus délicats de nos critiques d'art n'auraient pas trop d'éloges pour en célébrer le mérite comme composition et même comme exécution. Voilà où est notre véritable école française de peinture, plutôt assurément que dans les tableaux de Lebrun, de Mignard, et j'oserai même dire de Lesueur.

Dans l'ogive d'amortissement, on voit la Bête à sept têtes, dont la queue entraîne les étoiles du ciel, et dont une des gueules vomit un fleuve contre la Femme qui tient l'Enfant, suivant la vision de saint Jean dans l'Apocalypse. Cette femme est ailée, ses pieds nus posent sur le croissant de la lune, sa tête est couverte d'une couronne dont les rayons sont allumés d'étoiles. Elle est enveloppée d'une vive lumière. Cette femme est celle que l'Eglise reconnaît pour la vierge Marie, couronnée de douze étoiles, vêtue du soleil et les pieds sur la lune. L'Enfant, contre lequel la Bête fait rage en cherchant à le noyer, est recueilli par deux anges dans une longue nappe et porté vers le Père Éternel, qui tient à la gauche la boule du monde, et de la droite bénit son Fils. Cet enfant est effectivement le Sauveur, le fils de la vierge Marie.

Ce tableau apocalyptique, qui termine le vitrail, couronne ce triomphe de la sainte Vierge; il le complète et il en donne la parfaite intelligence.

La chasteté des troubadours est celle de Pétrarque, car le poëte d'Arezzo est un troubadour véritable, dans la complète acception du mot. Voici une analyse de son triomphe de la Chasteté.

L'Amour réunit toutes ses forces et marche contre la Chasteté, qui s'élance elle-même plus rapide que la flamme et les vents. L'Amour tient une flèche de la main droite; de l'autre main, son arc, dont il tend la corde contre son oreille. La flèche part droit contre la figure, mais elle tombe sans force contre le bouclier dont la Chasteté se garantit le visage. Au contact de l'honnêteté s'éteignent tous les traits embrasés aux flammes de la beauté et trempés dans le plaisir. Avec la Chasteté, les Vertus s'avancent, se tenant par la main et marchant deux à deux : l'Honnêteté et la Pudeur en tête, puis la Sagesse et la Modestie. Au milieu du chœur, la Tranquillité et le Contentement. La Persévérance et la Gloire viennent en dernier lieu. Le bel Accueil et la Pénétration sont en dehors; aux alentours se promènent la Courtoisie et la Pureté. La Crainte de l'infamie et le Désir de l'honneur, les Pensées du vieil âge dans la jeunesse et la Concorde accompagnent la Chasteté, qui est la beauté su-

prême. L'héroïne, escortée de cette troupe, marche résolûment contre l'Amour; elle est revêtue d'une robe blanche et armée du bouclier de Minerve. En un instant elle enlève mille dépouilles et arrache mille palmes éclatantes. Elle saisit l'Amour et le lie à une colonne de jaspe avec une chaîne de diamant et de topaze qui plonge au milieu du Léthé. Lucrèce et Pénélope brisent au vaincu frémissant son carquois et son arc; elles lui déplument les ailes comme à un oiseau de basse-cour. Virginie est près de là avec son père, puis les femmes Germaines, qui, par une âpre mort, garantirent leur barbare honnêteté. Le triomphe se grossit de Judith et de Sapho, de la Vestale qui se purgea d'accusation en portant au temple, dans un crible, de l'eau puisée dans le Tibre. Ensuite paraissent Hersilie et les Sabines, Didon et Picarda. Le triomphe, formé devant Baia, s'en va droit à Literne pour prendre Scipion l'Africain; puis il se rend à Rome et pénètre dans le temple de la Pudeur, où la Chasteté dépose ses nombreuses dépouilles, ses trophées de victoire et ses feuillages sacrés. La Chasteté commet à la garde du temple le jeune Toscan qui se déforma le visage pour détourner les femmes de sa personne; elle lui donne pour compagnons Hippolyte et Joseph, de qui l'Amour reçut un refus éclatant.

Le Triomphe de l'Amour était, comme nous l'avons vu, bourré de personnages; celui de la Chasteté en est indigent. Les chastes, à ce qu'il paraît, ne sont pas bien nombreux. Pour les fortifier, Pétrarque appelle à leur aide des êtres de raison, l'Honnêteté, la Pudeur, la Sagesse, la Modestie, et quelques autres; mais les personnages historiques sont les plus clair-semés. En ne comptant ni le groupe des femmes Germaines, ni celui des Sabines, Pétrarque n'a trouvé que quatorze noms : Lucrèce, Pénélope, Virginie et son père, Judith, Sapho, la vestale Tucia, Hersilie, Didon, Picarda, Scipion l'Africain, le jeune Toscan, Hippolyte et Joseph; neuf femmes et cinq hommes. C'est bien peu, et encore de ce nombre il faut retrancher Sapho et Didon, Hersilie et Judith, et peut-être même Picarda. Un enlèvement suivi d'un mariage n'est pas rigoureusement un brevet de chasteté, et je rayerais impitoyablement du nombre des chastes Hersilie et toutes les Sabines ses compagnes. Picarda s'était d'abord faite religieuse de Sainte-Claire; elle se maria ensuite, malgré elle, à ce qu'il paraît; mais il n'y a pas encore là un suffisant indice de chasteté[1]. Quant à Sapho et Didon, c'est une dérision de les placer avec Lucrèce

1. Picarda fut sœur du jurisconsulte florentin Accurse et de Forèse, contemporains de Dante, et dont le grand poëte florentin parle dans la « Divine Comédie », Enfer, ch. XV; Purgatoire, ch. XXIII et XXIV. Dante nomme Picarda dans le chant XXIV du Purgatoire. Au chant III du Paradis, il la met dans la Lune avec ceux dont les vœux furent négligés ou rompus en partie; mais il n'a garde d'en faire, comme Pétrarque, une héroïne de chasteté.

et Pénélope; autant vaudraient deux louves dans une bergerie[1]. Pétrarque n'est vraiment pas heureux avec Judith. Comme nous l'avons vu, il l'a placée sans raison parmi les amoureuses et, ici, il la met sans vrai motif au milieu des femmes chastes. Judith n'est, à proprement parler, ni amoureuse ni chaste : c'est une femme de courage qui brave tous les dangers, même ceux que devait courir sa chasteté, pour sauver sa ville natale et sa patrie. C'est avec les Preux et les Preuses qu'il faut la mettre, et c'est là que nos jeux de cartes, plus intelligents que Pétrarque sur ce point, l'ont placée, entre Charlemagne et Lahire, à côté d'Hector, de Lancelot et d'Ogier. Ainsi donc sur neuf femmes nommées, nous trouvons encore le moyen d'en ôter jusqu'à cinq, plus de la moitié. Pétrarque s'est appauvri à plaisir : en sa qualité de poëte demi-païen, il pouvait bien faire à Minerve et à Diane l'honneur de les mettre à côté de Pénélope et de Lucrèce. La fille de Jephté et la chaste Suzanne auraient en outre avantageusement remplacé la valeureuse Judith. Il est étrange que le chanoine Pétrarque n'ait pas songé à la vierge Marie. Lui, qui disait son bréviaire tous les jours, il pouvait si facilement composer un bouquet de vierges et de femmes chastes avec les saintes charmantes dont il célébrait l'office chaque année, et que l'on appelle Lucie, Anastasie, Agnès, Apolline, Agathe, Pétronille, Marine, Marguerite, Praxède, Christine, Marthe, Cécile, Julienne, Euphémie, Justine, Dorothée, Catherine d'Alexandrie, Catherine de Sienne, Brigide, Irène, Odile, Barbe, Claire, Geneviève de Nanterre, Aure, Eulalie, Reine, Eugénie et bien d'autres. Enfin, avec sainte Ursule et ses onze mille compagnes, il avait une armée entière à lancer contre l'Amour. Tout ce jeune et aimable monde, il pouvait le placer sous les ordres de sainte Foi, sainte Espérance et sainte Charité, dont nous avons, dans le temps, raconté la vie et le martyre[2].

Je me permets de dire que Pétrarque a complétement manqué son Triomphe de la Chasteté. Cependant il lui faut savoir gré d'avoir songé à Scipion l'Africain. Si les livres ont leur destinée, on doit en dire autant des faits et des hommes historiques. Pour avoir donné la moitié de son manteau à un pauvre, saint Martin est devenu l'un des plus grands saints du monde chrétien. Il est

1. Ceci était écrit au moment où j'ai consulté le commentaire de Vellutello. J'y vois que la chaste « Grecque qui s'élança dans la mer afin de mourir et d'éviter une cruelle destinée », n'est pas Sapho mettant fin à ses douleurs amoureuses par le saut de Leucade, mais une jeune fille nommée Hippo qui, pour garder sa virginité et se soustraire aux mauvais traitements d'ennemis barbares qui l'avaient emmenée sur un vaisseau, se précipita dans la mer. Je fais donc réparation à Pétrarque; mais de ses neuf femmes chastes, je lui en dispute quatre encore, ce qui est beaucoup trop.

2. « Annales Archéologiques », vol. xx, pages 150, 196, 236, 293; vol. xxi, pages 5 et 57.

aussi honoré dans les deux Églises latine et grecque que saint Pierre et saint Paul, ces deux fondateurs et organisateurs du christianisme, fondateurs et organisateurs qui ont donné à Dieu leur vie, et non pas seulement une partie d'un vêtement qui n'est pas tout à fait indispensable. Les autres apôtres, les martyrs et les confesseurs, sont placés dans le culte chrétien bien au-dessous de saint Martin. Scipion l'Africain eut un bonheur à peu près pareil. Après avoir pris Carthagène, ses soldats pillèrent la ville et déshonorèrent les femmes qu'ils purent rencontrer. Croyant faire plaisir à leur général, ils lui amenèrent une jeune femme d'une rare beauté. Mais les parents de la pauvre captive allèrent trouver Scipion et lui offrirent de l'argent pour racheter leur fille. Le général romain prit cet argent et le remit entre les mains de Lucius, le fiancé de la jeune fille, comme dot de son prochain mariage. Cet acte de chasteté, de générosité et d'esprit ne manque ni de force ni de grandeur d'âme; mais cependant il n'y a là rien d'absolument héroïque, lorsque, né d'une riche famille et vainqueur d'un peuple, on est saturé de tous les plaisirs et de toutes les gloires du monde. A la place de Scipion, tout général en aurait fait autant. Eh bien, pour cet acte de continence et de générosité, l'Africain a été honoré par les païens de Rome, et par les chrétiens de tous les lieux et de tous les temps, comme saint Martin fut honoré lui-même. Au palais ducal de Venise, le fameux chapiteau angulaire de la « Justice », qui ouvre toute la série et sur lequel, pour ainsi dire, repose le monument tout entier, représente la continence de Scipion. Sur ce chapiteau, on se le rappelle [1], sont sculptés Dieu donnant à Moïse les tables de la loi, Numa Pompilius bâtissant des temples pour le culte divin, Solon et Aristote donnant des lois, Trajan faisant justice à la veuve, le génie même de la Justice ailé et couronné; le tout surmonté par Salomon qui rend à la vraie mère le fils qu'elle réclamait. C'est au milieu de Dieu législateur et de la Justice personnifiée; au milieu des politiques, des sages et des philosophes de la Judée, de la Grèce et de Rome; c'est à côté d'un empereur païen qu'un pape a arraché à l'enfer pour le paradis, qu'a été placé Scipion rendant par chasteté une jeune fille à sa mère et à son fiancé. Scipion est là, trônant comme un roi, couronne en tête, sceptre à la main droite, globe du monde à la main gauche, absolument comme nous représentons le Père Éternel. Je le répète, c'est récompenser bien magnifiquement un acte assez ordinaire. Mais l'antiquité n'était pas riche en vertus, surtout en chasteté, et elle devait se complaire à exalter cette continence du grand Africain. L'antiquité a légué sa dette au moyen âge, qui l'a payée à Venise, comme on

1. « Annales Archéologiques », vol. XVII, pages 205-208 et planche de la page 297.

vient de le dire; et le moyen âge l'a repassée à la renaissance, qui s'est fait honneur de la solder généreusement, comme nous allons le voir.

A Boulogne-sur-Mer, lors de l'entrevue de Henri VIII et de François Ier, connue sous le nom de « Camp du drap d'or » et qui eut lieu en 1534, furent tendues de nombreuses et splendides pièces de tapisserie en or et soie. Les « quatre pièces de tapisseries principales, qui sont victoires de Scipion l'Africain, faict de haute lisse, tout de fil d'or et de fil de soye, ces personnages les mieux faicts et au naturel qu'on pourroit faire, n'est possible à peintre du monde les faire mieux sur tableaux de bois, et dit-on que l'aune en couste cinquante escus[1] ».

Jules Romain avait dessiné pour le duc de Ferrare une suite de dix compositions représentant l'histoire et le triomphe de Scipion l'Africain. On peut croire que les tapisseries du camp du drap d'or furent exécutées d'après ces cartons, dont notre musée du Louvre possède quatre parties et dont quatre autres parties figurèrent, en juin 1854, dans une vente faite après le décès de Mme Gentil de Chavagnac, à laquelle elles appartenaient. Les cartons de Mme de Chavagnac représentent : 1° le débarquement de Scipion en Afrique; 2° Scipion et Asdrubal à la cour de Syphax; 3° la défaite de Syphax; 4° la bataille de Zama. Mis à prix à 150,000 francs, ces quatre cartons n'ont pas trouvé d'acquéreurs. J'ignore ce qu'ils sont devenus[2].

Les cartons du Louvre représentent :

1° L'expulsion des habitants de la ville prise (Carthagène sans doute). Le pont qui traverse le fleuve est ruiné, les maisons effondrées ou près de s'écrouler. Des individus, chargés de ballots, s'enfuient; des soldats parcourent la ville à la hâte, pillent les maisons et font charger des ballots de butin. Un homme, sac au dos et accompagné d'une jeune femme et d'un enfant, est repoussé par un soldat cuirassé et casqué.

2° Des habitants, hommes, femmes, enfants, jeunes filles, vieillards, fuient

1. « Mémoires » de messire MARTIN DU BELLAY, ann. 1534; édit. du « Panthéon littéraire », p. 504, col. 2.

2. La hauteur de chacun de ces cartons est de 3m73 sur une largeur de 3 à 7 mètres. La hauteur de la bataille de Zama est de 7m08c. Outre ces quatre cartons, on voyait à la vente des fragments qui avaient pu provenir de la même suite, tels qu'un jugement devant un proconsul romain, une tête de femme effrayée, une tête de femme étonnée, une tête d'enfant pressant le sein de sa mère, une tête de jeune fille le regard fixé devant elle; enfin la galère de Lælius, copie d'une partie du carton représentant le « Débarquement de Scipion ». — Je dois tous ces renseignements à M. le comte L. Clément de Ris, attaché aux musées impériaux, qui a bien voulu me communiquer le catalogue de Mme de Chavagnac et y ajouter ses informations personnelles.

dans la campagne. Ils ont quitté la ville, qu'ils regardent une dernière fois en se lamentant. Une jeune femme porte un enfant dans une corbeille sur sa tête et tient de la main gauche une petite fille toute nue; un homme porte sur ses épaules sa femme malade. Horrible tableau de désolation.

3° Le commencement du cortége triomphal de Scipion; on débouche d'un pont, sur le Tibre sans doute. Un signifère porte l'aigle romaine. Un licteur porte, au bout d'un faisceau de verges, une tablette sur laquelle est écrit au rebours et à l'envers :

R · Q · P · S · [1]

Sur le pont, musiciens divers avec trompettes courbes ou droites, cornet, cymbales. Une femme puissante fait ronfler un tambour de basque. Signifères portant l'un un dragon, l'autre un verrat. Sur le pont se lit, de même à l'envers, au rebours et par sigles, l'entête des décrets du sénat et du peuple romain : S · P · Q · R ·

4° Le triomphe de Scipion. Sur un char magnifique, attelé de quatre chevaux de front, blancs, harnachés de rouge et richement caparaçonnés, est établi un trône, une chaise curule, mais en or, sur laquelle est assis noblement le vainqueur. Du dos de ce trône s'élance un aigle tenant à son bec une couronne de laurier qu'il semble lancer à Scipion. Sur l'avant-train du char fume une cassolette d'encens. Le triomphateur, couronne royale en tête, porte à la main gauche une branche de laurier, un sceptre à la main droite; c'est l' « imperator » antique. Derrière le char courent à cheval les chefs de l'armée et les vexillaires. Devant le char, un signifère porte le simulacre en relief d'un château-fort; un autre, le simulacre de la ville de Carthagène; d'autres, un lion et une panoplie. En avant, captifs jeunes ou d'âge moyen, tristes ou frémissants, mains liées, guidés, contenus ou pressés par des soldats romains. Sur le côté droit, au-dessus d'un mur, le peuple regardant et admirant le triomphateur, qui a le meilleur air et la plus belle attitude du monde. On est près des murs de Rome, presque à l'entrée d'une porte cintrée vers laquelle le triomphe se dirige.

Vasari a dit que les tapisseries de ces cartons avaient été faites par deux Flamands, maître Nicolas et Jean-Baptiste Roux [2]. On croit que c'est à

1. Les caractères typographiques peuvent donner le rebours, mais non l'envers.

2. « Le duc de Ferrare demanda également à notre artiste (Jules Romain) des cartons pour des tapisseries tissues d'or et de soie, qu'il fit exécuter (à Bruxelles) par deux Flamands, maestro Niccolo et Gio.-Battista Rosso. Ces cartons ont été gravés par Gio.-Battista de Mantoue, ainsi que plusieurs autres compositions de Jules, parmi lesquelles nous citerons. . . . Scipion et An-

Bruxelles, mais plus probablement dans l'une des nombreuses manufactures d'Arras qu'elles furent exécutées. Plusieurs exemplaires, comme il est arrivé souvent, ont pu en être tissés successivement ou à la fois, et c'est l'un de ces exemplaires sans doute, tout jeune alors, tout frais, tout luisant d'or et de soie, qui a pu appartenir à François Ier. Quoi qu'il en soit, les cartons sont en France aujourd'hui; ils sont dessinés sur papier et peints à la détrempe. Comme les tapissiers de haute lisse travaillent à l'envers, Jules Romain eut l'attention de dessiner à l'envers, pour que le résultat produit fût à l'endroit, les inscriptions, comme le S · P · Q · R · des étendards romains. En outre, le triomphateur, au lieu de s'avancer de gauche à droite, suivant l'habitude, va de droite à gauche, sans doute pour le même motif. Rien que par ces deux faits, par le premier surtout, on peut être certain que ce sont bien des cartons à tapisseries.

Brantôme parle avec admiration de ce triomphe de Scipion. Suivant lui, et le « Camp du drap d'or » vient à l'appui de son opinion, François Ier aurait fait exécuter ce triomphe d'après les cartons de Jules Romain, que nous possédons encore. Ces tapisseries auraient coûté 22,000 écus, mais Brantôme déclare qu'elles en valaient plus de 50,000[1].

Mazarin avait acquis du maréchal Saint-André la tapisserie de Scipion[2]. Cette tapisserie était-elle celle de François Ier ou de Henri II, et celle que nous retrouvons au Louvre[3], dans l'appartement du roi, lors de l'arrivée de la reine Christine en France, en 1656? Dans ce cas, qu'est-elle devenue depuis? Quel intérêt si l'on pouvait la retrouver et la comparer avec les cartons de Jules Romain! Nos tapissiers des Gobelins pourraient y étudier et saisir tous les procédés par lesquels on traduit en tissu un carton colorié par un grand peintre.

Je ne puis pas ici rechercher combien de fois on a dû représenter en peinture sur mur, sur papier, sur tissu, sur parchemin, sur bois; en émail sur

nibal haranguant leurs soldats». — VASARI, «Vie de Jules Romain», trad. de Leclanché et Jeanron, tome V, p. 51-52.

1. BRANTÔME, « Hommes illustres et grands capitaines », ch. III. — Félibien, plus ou moins bien renseigné, dit dans ses « Entretiens » (tome I, p. 204 et tome II, p. 124, édit. d'Amsterdam) que ces tapisseries auraient été faites pour Henri II. Il est possible que Henri II en ait fait exécuter un exemplaire d'après les cartons du Louvre, mais le camp du drap d'or est là pour affirmer qu'elles existaient déjà en 1534.

2. « Acquis » ou « obtenu » on ne sait comment. Voir les « Mémoires » de Loménie de Brienne, publiés par F. Barrière, Paris, 1828, in-8°, tome II, ch. IX, p. 23-24 et cités par F. Michel, « Recherches sur les étoffes », Paris, 1854, in-4°, tome II, p. 421, note 4.

3. « Mémoires » de Mme de MOTTEVILLE, dans la collection Michaud et Poujoulat, deuxième série, tome X, p. 449, col. 2.

métal ou terre cuite; en sculpture sur marbre, pierre, bois ou ivoire; en gravure sur métal et sur bois la continence de Scipion. Ce serait une monographie intéressante, mais fort longue à rédiger. Rien n'est plus célèbre, comme nous l'avons vu, que ce fameux quoique facile triomphe de la chasteté de l'Africain. Pour finir, je me contenterai d'indiquer deux faïences. Un plat daté de 1542, huit ans après le camp du drap d'or, deux ans avant la mort de Jules Romain, représente la continence de Scipion. Ce plat italien appartient à M. le baron Sellière et fait partie de la collection du château de Mello. Le céramiste italien a pris pour modèle une gravure d'Æneas Vicus, imprimée à Rome par Antoine Sadeler. Il l'a reproduite scrupuleusement, jusqu'à la signature même de l'imprimeur. On lit donc, au revers de ce plat, l'inscription suivante, explicative du sujet :

AVRVM QVOD PRO REDIMENDA CAPTIVA VIRGINE PARENTES ATTVLERANT LVCIO SPONSO TRADIT SCIPIO.
ROMÆ EXCD. ANT. SAL [1].

Ce n'est pas tout. Au musée Napoléon III, formé de la collection Campana, sur une coupe en faïence d'Urbino est peinte la continence de Scipion. « Scipion est assis vers le centre, tourné à droite, en avant de la jeune femme que lui amènent quatre soldats. A gauche, au fond, deux autres soldats. Un édifice, composé d'une grande niche centrale abritant une statue de Vénus [2] et de deux galeries latérales, sert de fond à la composition. Deux étendards, l'un avec les lettres S · P · Q · R ·, sont posés aux angles de l'édifice... Revers d'émail blanc avec trois cercles jaunes; sous le fond, cette inscription en bleu vif, mal tracée :

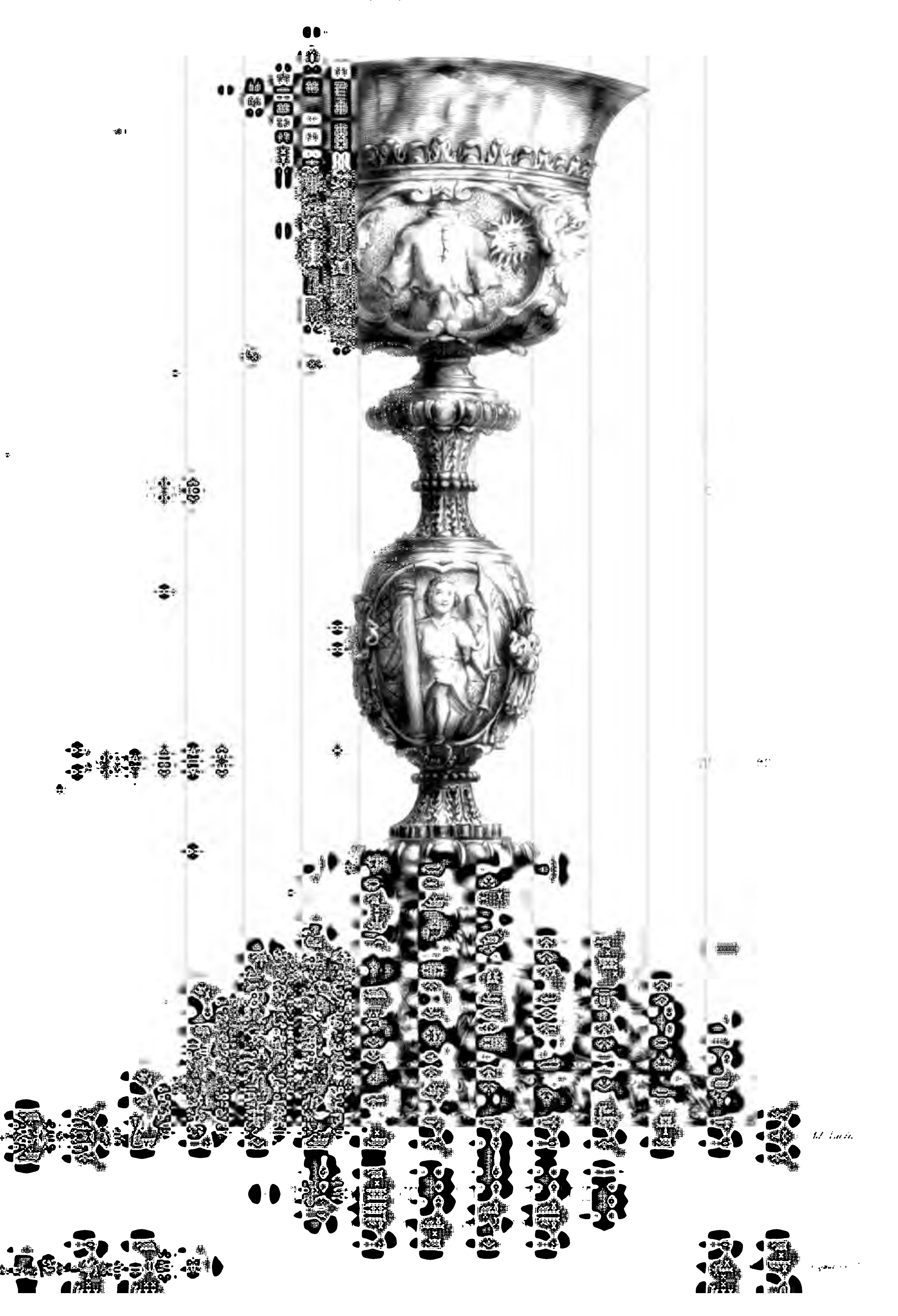
Come denanzi a sipione
fu menata una beletissima
Uergine moglie d lucrio principe
celtiberi adolescente
d tito liuio a libro deca
tertia setto
a cap. LIIII.

« Comment, en présence de Scipion, fut menée une très-belle vierge, femme de Lucius, jeune prince celtibère. — (Tite-Live, décade troisième, livre sept, chapitre cinquante-quatre ») [3].

Heureux Scipion! me permettra-t-on de répéter encore, d'avoir acquis à si bon marché une renommée pareille.

Pétrarque n'a pas décrit le char de son triomphe de la Chasteté; mais,

1. ALFRED DARCEL, « Notice des faïences peintes ». In-8°, Paris, 1864. Introduction, page 30.
2. C'est la Vénus pudique, je suppose.
3. ALFRED DARCEL, « Notice des faïences peintes », pages 228-229, G. 372.



dans le commentaire de ses poésies qu'a donné Alessandro Vellutello, une petite gravure sur bois placée en haut du second triomphe, nous donne une idée quelconque de ce char et de son entourage [1].

En tête du cortége, une bannière à deux grandes flammes portée par une femme chaste. Sur cette bannière est brodée une petite hermine, parce que, comme Lucrèce, la blanche hermine préfère, dit-on, la mort à la souillure : « mori potius quam fædari ». Dans Pétrarque, l'enseigne triomphale de la Chasteté montre sur un champ vert un agneau blanc qui porte un collier d'or fin et de topazes; je préfère l'hermine de Vellutello. En avant et sur les côtés du char, une foule de femmes, beaucoup plus nombreuses assurément que celles nommées par Pétrarque, s'avancent en chantant avec entrain et portant chacune à la main droite une palme énorme, plus haute que celle donnée aux martyrs par l'iconographie chrétienne. Il paraît qu'il n'est pas facile d'être chaste. Le char est à deux roues et entraîné au galop par deux licornes richement caparaçonnées. La licorne, composée du pachyderme par la longue corne qui lui perce le front, de la chèvre par la barbiche de son menton et le fourchement de ses pieds, du cheval ou de l'hémione par le reste du corps, est un animal plus rare encore dans la zoologie que la chasteté dans l'espèce humaine. C'est une bête farouche et cruelle, mais qui se laisse apprivoiser par les vierges et se fait prendre par les chasseurs dans le sein d'une jeune fille. Par son caractère et sa rareté elle a mérité de devenir le symbole de la chasteté [2]. Le char, composé d'une caisse ou plutôt d'une plate-forme épaisse, est porté sur deux roues basses, mais solides et à rayons nombreux. Sur le devant du char est assis l'Amour, enfant tout nu, qui a conservé ses ailes, mais qui baisse humblement et tristement le dos, sur lequel sont liées ses deux petites mains. Au centre du char est assise la Chasteté, grande et puissante femme, couverte, bien entendu, d'une robe montante et remarquable par sa simplicité extrême. Ce n'est pas une religieuse cependant, car il y

1. « Il Petrarcha », con l'espositione d'ALESSANDRO VELLUTELLO, large in-8°; imprimé à Venise, en 1750, par Gabriel Giolito de Ferrare, feuillet 171.

2. Les textes sur la licorne ou l'unicorne sont innombrables. Je me contente d'emprunter à M. C. Hippeau l'analyse qu'il a faite de l'article consacré à l'unicorne par Guillaume de Normandie, trouvère du XIII<sup></sup>e siècle et auteur du « Bestiaire divin » : — « Cet animal n'a qu'une corne au milieu du front : il est le seul qui ose attaquer l'éléphant. De son pied, tranchant *comme une alemelle,* il lui perce le ventre et l'*occit.* Les chasseurs, pour prendre cette bête formidable, font avancer une jeune vierge dans la forêt où elle a son repaire. Aussitôt que l'unicorne l'a aperçue, il se radoucit, accourt vers elle, se couche sur ses genoux et se laisse prendre par les chasseurs ». — « Le Bestiaire divin » de Guillaume, clerc de Normandie, publié par M. C. HIPPEAU. In-8°, p. 126. Caen, 1852. Les vers de Guillaume sur l'unicorne sont à la page 235.

aurait moins de mérite à elle d'être chaste, mais une séculière dont la tête est nue, sans aucun voile. De la main gauche elle montre avec l'index le pauvre petit Amour qu'elle a vaincu avec tant de peine; de la main droite elle porte une palme extrêmement grande et feuillue. On ne voit pas le derrière du char, mais on entrevoit d'autres femmes chastes, qui portent une forêt de palmes. Je remarque près de la roue droite du char, un peu en arrière, deux femmes, palme en main et robe montante sur la poitrine; mais cette robe est fendue sur la jambe et le haut de la cuisse qu'elle laisse à découvert. Ce sont des chastes évidemment, mais qui n'ont peur de rien et qui ne se gênent pas tout à fait assez.

A la livraison prochaine le Triomphe de la Mort.

DIDRON.

# MÉLANGES ET NOUVELLES

UN CALICE DU XVII[e] SIÈCLE.

Les « Annales » ont déjà publié un calice qui sort du style qu'elles aiment et recommandent [1]. Celui-ci s'en éloigne davantage encore; il n'est plus du XVI[e], mais de ce XVII[e] siècle qui fut une triste époque pour l'art de tout genre et les œuvres de toute espèce. Mais, afin de faire toucher à l'œil la supériorité des XII[e] et XIII[e] siècles, il est indispensable de montrer ce que les périodes suivantes ont exécuté. Pour faire apprécier la tempérance, rien d'éloquent comme de la placer devant un homme ivre. Par ce motif, nous avons consenti à publier ce dessin et cette notice, que nous apportaient MM. de Farcy frères; mais, nos lecteurs peuvent nous en croire, nous n'avons aucun goût pour cette lourde et informe orfévrerie. Comparez la coupe de ce calice avec celles des calices de Saint-Remi, d'Hervé, du bienheureux Thomas de Biville, déjà publiés dans les « Annales », même avec celle du calice de la reine Anne, et plaignez Bossuet, Fénelon, Mabillon, Fléchier, saint Vincent de Paul, qui se servaient d'un pareil vase. Il suffit de jeter les yeux sur le costume grotesque porté par l'ange informe qui tient la colonne et la lance, pour se dégoûter à jamais de l'orfévrerie du XVII[e] siècle. La tête de cet ange n'est pas sans quelque vulgaire beauté; mais tout le reste est vraiment ignoble. MM. de Farcy me pardonneront mon mépris pour les œuvres de cette époque; ce mépris, ils le connaissaient d'avance et il augmente tous les jours au lieu de décroître. — Voici la notice que nos deux jeunes et honorables correspondants ont bien voulu nous remettre avec leur dessin.

« Ce calice fut donné à l'époque de la révolution à M. Le Tessier-Douail-

1. Calice et Patène de Saint-Jean-du-Doigt, donnés par la reine Anne de Bretagne. « Annales Archéologiques », vol. XIX, p. 328-348. Texte et dessins de M. Alfred Darcel.

lon, curé d'Ampoigne (Mayenne), par M. Allaire, prêtre à Château-Gontier et chanoine de la collégiale de Saint-Just dans cette même ville. Au moment de la révolution, en 1792, cette église fut supprimée et vendue, ses vases sacrés furent dispersés; on en trouve encore quelques débris dans différentes communautés et paroisses, notamment à Saint-Jean-Baptiste et à Saint-Joseph. M. Le Tessier se retira dans sa vieillesse à sa terre du Petit-Coulonge, où il mourut. Ce calice appartient maintenant à sa famille, qui a bien voulu nous permettre d'en faire le croquis et nous a donné les quelques renseignements que l'on vient de lire.

« Il a 29 centimètres de hauteur, il est en argent ciselé et repoussé d'un travail très-fin. L'ornementation se compose de feuilles d'acanthe, de têtes d'anges, de médaillons représentant les instruments de la passion de Notre-Seigneur. La coupe, d'une forme un peu évasée, est ornée de trois médaillons séparés par des têtes d'anges d'une charmante expression. Le médaillon que nous avons représenté renferme la robe sans couture que les soldats tirèrent au sort après la mort du Christ. L'autre, le coq et les dés. Le troisième, Pilate se lavant les mains à une fontaine jaillissant d'un rocher; c'est un motif nouveau en iconographie et peu conforme à l'histoire, puisque Pilate n'était pas dans les champs, mais dans le prétoire, lorsqu'il se lava les mains. La partie où le prêtre met la main, c'est-à-dire le nœud, est la plus remarquable et la plus soignée. On y voit trois anges portant la colonne et la lance, l'échelle, la couronne d'épines et le roseau.

« Le pied, qui a 19 centimètres de diamètre, offre la même disposition que la coupe : trois médaillons séparés par des têtes d'anges. On y voit l'épée avec l'oreille de Malchus, les trente pièces d'argent, etc. Il se termine par une galerie à jours, d'un beau travail. A l'intérieur de ce pied on lit sur le bord ces mots gravés :

M. ALEX. ALLAIRE, PRÊTRE A CHATEAU-GONTIER.

« Ce calice a sa patène, également ciselée; elle représente la face de Notre-Seigneur sur le voile de sainte Véronique, entourée de quatre têtes d'anges sortant de nuages.

« PAUL ET LOUIS DE FARCY ».

## UN ARCHITECTE DU PAS-DE-CALAIS.

Dans les premiers volumes des « Annales », nous avons mentionné à plusieurs reprises le nom d'un architecte, M. Grigny, d'Arras, fort jeune

alors, qui construisait en style gothique du xv<sup>e</sup> siècle la chapelle des dames du Saint-Sacrement, à Arras. Depuis lors, 17 ou 18 ans, le jeune homme, mûr de talent et d'âge, a semé un peu partout, mais principalement dans son département et dans celui du Nord, de nombreuses constructions nouvelles en style roman du XII<sup>e</sup> siècle et en style ogival des XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup>.

Voici la liste des travaux qu'il a exécutés jusqu'à ce jour; le nombre est déjà de trente-trois monuments, à savoir :

Une église en style byzantin, à Crèvecœur (Nord).

Dix églises en style roman, dans le Pas-de-Calais et le Nord.

Un clocher à part en style roman, à Beaumont (Pas-de-Calais).

Seize églises et chapelles en style du XIII<sup>e</sup> siècle, dans le Pas-de-Calais, le Nord et en Suisse. L'une de ces églises est la cathédrale catholique de Genève; une autre, celle de Notre-Dame, à Valenciennes, qui est presque aussi grande qu'une cathédrale.

Deux églises en style du XIV<sup>e</sup> siècle, à Lumbres et Oisy-le-Verger (Pas-de-Calais).

La chapelle du Saint-Sacrement d'Arras, en style du XV<sup>e</sup> siècle.

Le dôme du chœur de Saint-Jacques, à Douai, en style du XVII<sup>e</sup> siècle.

Ce dôme de Douai et l'église byzantine de Crèvecœur détonnent dans ce concert roman et gothique; mais ils prouvent la grande aptitude de l'architecte d'Arras à se plier à tous les styles, et ce n'est pas, même dans ce temps-ci, un léger mérite.

M. Grigny vient d'achever, sur une échelle double toutefois, la réédification du célèbre monument de la Sainte-Chandelle, d'Arras, que nous avons publié en 1850 dans le volume X, page 326, des « Annales Archéologiques ». Le clocher nouveau, qui reproduit le vieux clocher d'après d'anciens dessins, s'élève à 160 pieds du sol et repose sur une base de 15 pieds seulement de largeur; il est cependant tout en pierre, mais à jour, à peu près comme l'était celui d'autrefois [1]. C'est un tour de force que le XIII<sup>e</sup> siècle avait heureusement réalisé et que le XIX<sup>e</sup>, nourri des traditions anciennes, a non moins heureusement renouvelé.

En 1850, nous faisions des vœux pour que les habitants d'Arras, servis par l'habileté de M. Grigny, reconstruisissent la belle pyramide du XIII<sup>e</sup> siècle, abattue en 1791. Ces vœux viennent d'être accomplis. Les dames Ursulines d'Arras ont fait relever cette grande flèche de pierre, en la donnant pour

1. Je dis « à peu près », car la flèche proprement dite appartient beaucoup trop au style du XV<sup>e</sup> siècle, tandis que le reste reproduit sensiblement le XIII<sup>e</sup>. La flèche ancienne ne discordait pas ainsi avec l'ensemble du clocher.

clocher à la chapelle qu'elles ont chargé M. Grigny de leur bâtir en style du XIII^e^. Cette chapelle et cette flèche dominent en ce moment la ville d'Arras; elles n'attendent plus que des sculptures et des vitraux, qui sont déjà commandés [1].

M. Grigny est à la moitié de sa carrière et nous espérons qu'il consacrera la seconde partie de sa vie à construire des édifices en style du XIII^e^ siècle surtout, car c'est là, évidemment, ce qui fait vibrer le plus haut et le plus juste son incontestable talent.

DIDRON AINÉ.

## L'ARCHÉOLOGIE ET L'ART EN POLOGNE.

Sur la partie montueuse du palatinat de Bractaw [2], aux bords de la Toulczynka, au milieu de champs verdoyants, est située aujourd'hui la bourgade de Tulczyn, anciennement « Tulcinium » et Nesterwar. L'étymologie de Nesterwar est « Nester, Dnestr » et « war », ville en hongrois [3].

Au XIII^e^ siècle, notre petite ville avait un aspect tout à fait différent. Munie d'une forteresse [4], elle appartenait par son commerce et sa population au rang des plus belles et des plus importantes villes de notre palatinat.

Son histoire est courte. En 1623, elle a été témoin de la défaite des Lissowvzyki par le prince Charles Korechi. Vingt-cinq ans après, les Cosaques, commandés par Krzywonosk, dévastèrent cette bourgade et massacrèrent tous les nobles du pays. Ainsi périt dans des souffrances inexprimables le propriétaire prince Janus Czetwertynski, et tous les juifs habitants de ce lieu, à l'exception seulement de dix rabbins, qui furent cependant tourmentés avec barbarie.

Vers la fin du siècle passé (1775), Tulczyn devint la résidence de Félix

1. Dans la publication qu'il vient de faire sur ce monument nouveau, M. Grigny ne cite dans son texte ni le travail de M. de Linas sur la Sainte-Chandelle; ni le fac-simile du dessin de Verly que M. Gaucherel nous a donné; ni le dessin de la Sainte-Chandelle d'Arras par M. Auguste Deschamps de Pas; ni le vœu que nous avons émis au sujet de la réédification; le tout publié dans les « Annales Archéologiques » de 1850, vol. X^e^, pages 321-327. C'est un oubli que nous sommes obligé de consigner ici.

2. Aujourd'hui gouvernement de Podolie.

3. Comme nous le trouvons mentionné sous ce nom dans le manuscrit « Status causæ Morachensis ». 1638. — « Narratio per religiosum Augustinum Petrykowicz, superiorem, ejusque conventus descriptio ».

4. CELLARIUS, « Reg. Pol. descr. »; Amstel. 1659, p. 366.

Potocki, palatin des terres russiennes et qui, en cette qualité, reçut dans ses murs, douze ans après, le roi Stanislas-Auguste Poniatowski.

Avec ce passé de la bourgade dans ma mémoire, j'ai commencé mon excursion par une visite à l'église paroissiale. Mais, avant de franchir le seuil du temple, j'aperçus tout près de la route un petit cippe bâti en brique. Au front de ce monument, on lit une inscription russe qui nous apprend que :

Loin de sa patrie, dans un pays étranger,
Le colonel Souleyman s'endormit d'un sommeil éternel.
Pour le bien de sa patrie il sacrifia sa personne.
Fils fidèle, il fut plein de bonté;
Mais la méchanceté de ses compatriotes, en récompense de ses travaux,
Le força de chercher un refuge lointain.

Ce colonel, ayant autrefois
sous son commandement, dans
la Turquie d'Europe, 6,000 hommes
de l'armée régulière, sauva la
Turquie de la guerre civile et
tâcha d'apaiser les factions
nuisibles à la patrie. Il mou-
rut âgé de 45 ans, dans la nuit
du 18 au 19 avril 1818.

Après avoir copié cette singulière épitaphe, j'entrai dans l'église. Ce modeste temple de Dieu, étant d'une très-petite dimension, servit longtemps de chapelle de cimetière ; mais, après la suppression du couvent des dominicains, on le transforma en paroisse.

Non loin de l'église, au milieu de la rue, s'élève un petit obélisque en pierre de taille. Autrefois l'inscription gravée sur l'un des côtés nous apprenait le nom du célèbre maréchal de la confédération, Targowitra. Maintenant, nous lisons seulement :

STANISLAS.

Le reste du nom, réminiscence d'un événement odieux aux cœurs polonais, est aujourd'hui, fort heureusement, tout à fait illisible.

A quelques pas de là s'élèvent avec majesté l'église et le cloître de l'ordre des Prêcheurs. Le monastère fut fondé en 1807 par le même Félix Potocki, sur l'emplacement du cloître en bois bâti par Adam Kalinowski, staroste de Bractaw (1638).

Le temple d'aujourd'hui, changé depuis quelques années en dôme gréco-russe, était célèbre par ses autels en mosaïque et ses images, parmi lesquelles excellait surtout la « Descente de croix », placée au-dessus de l'autel principal.

Dans les catacombes de cette église gisaient auparavant : Félix Potocki et Trembecki, le célèbre poëte du « Jardin de Sophiowka ».

Après la suppression des dominicains, les objets sacrés de même que les tableaux furent dispersés.

En quittant l'église et passant par la ville, on voit sur la place principale un grand obélisque en granit, consacré au souvenir de la halte de quatre jours de Stanislas-Auguste, en 1787. Au jour de son érection, le généreux propriétaire donna la liberté à tous les habitants d'alentour dans le rayon d'une lieue. Mais les successeurs du bienfaiteur annihilèrent bientôt ce privilége.

Avant d'entrer dans le palais des fiers magnats de la République, j'ai cherché en vain le lieu où l'on dit qu'existait autrefois l'imprimerie célèbre de Tulczyn [1].

En m'acheminant vers le palais, je passai par la cour et la porte du pavillon et là, en face du monument, je me suis arrêté un moment pour en contempler l'extérieur. Élevé dans le style italien, qui florissait chez nous au temps du dernier roi Stanislas-Auguste, par l'architecte Lecroix (sic), il porte sur son fronton l'inscription suivante :

QU'IL SOIT TOUJOURS LA DEMEURE DES LIBRES ET DES VERTUEUX
ÉLEVÉ EN 1782

En entrant, je montai l'escalier de l'antichambre, dont les murs sont ornés de treize portraits à l'huile, de la famille Potocki, depuis Jean de Moskarzew, palatin de Podolie, mort en 1250, jusqu'à Félix, déjà mentionné, mort en 1805. A cette place, ces grands châtelains semblent vous inviter à visiter leur palais.

Après avoir jeté un coup d'œil sur ces peintures, qui sont du même goût et peut-être de la main du même peintre (fin du siècle passé), je franchis le seuil du salon : j'étais guidé par un cicérone improvisé. Autrefois (1818), Jules Ursin Niemcewicz, contemplant la richesse des ornements et des meubles du palais, affirmait qu'il n'avait jamais vu de plus beaux salons. Maintenant l'aspect intérieur a tout à fait changé : il ne reste plus pour unique témoin de la splendeur passée qu'une collection de tableaux.

Le plus magnifique de tous est une belle copie de la « Sacra famiglia » de

1. Dans les « Antiquités de la Pologne » (« Starozytnojci Polzkie-Poznais ». 1842. I, 221), Bandtkie affirme qu'on mettait seulement : Tulczyn, Targowitra et Souprasle sur les brochures qui étaient imprimées contre les réformes politiques de ce temps-là.

Raphaël. Ce chef-d'œuvre de la galerie de Tulczyn coûta au propriétaire 10,000 ducats.

Non loin de la sainte image, nous rencontrons le portrait d'un chevalier plein de fierté, fait par Titien. Le personnage dont il représente les traits est inconnu.

Après avoir regardé avec attention ces deux excellents tableaux, je me contente de passer les autres en revue :

Molenaer Corneille. « Scène dans un cabaret de village ».

Van der Helst. « Concert de famille ».

Rubens. « Chasse aux cerfs » (copie?).

Lampi. « Portraits de Félix Potocki et de sa femme ».

Lebrun. « Portrait de la princesse Pélagie Sapieha, née Potocka ».

David Teniers. « Fête au cabaret » (copie).

Jean van Hüchtenburg. « Promenade à cheval, du temps de Louis XIV » (copie).

Eugène Devéria. « Mort d'un pécheur à l'hôpital des sœurs de la charité ».

Jean-Baptiste Regnault. « Voyage maritime de Vénus ».

Ary Scheffer. « Portrait de la Dauphine Potocka, née Komar », etc.

Aux antiquaires et archéologues je recommande de voir encore : deux anciens gobelins un peu usés par le temps, une collection numismatique de monnaies et jetons arrangés très-systématiquement, un service en argent (surtout) pour cent personnes, quelques coupes en verre de très-grande dimension avec des inscriptions [1], une coupe allemande du XVII^e siècle avec ces mots en allemand, que je traduis et qui sont sur les côtés :

— « L'électeur de l'Empire, l'an de Dieu 1630 — Dans la ville de Brandebourg — Le premier trésorier. — Bien fait aux siens — Christ mon Sauveur. »

On peut voir encore un buste en marbre du roi Jean Sobieski. Ici étaient autrefois (1822) les inscriptions de l'ancienne Olbia, comme l'affirmait M. Koeppen [2].

Après avoir visité la galerie de tableaux et examiné toutes les antiquités qui sont conservées au palais, je parcourus la bibliothèque, qui compte 17,000 volumes. D'après le catalogue, il y a fort peu d'ouvrages importants sur l'histoire de la Pologne. L'archive, qui se trouve à quelques pas de là, est au contraire très-riche en matériaux historiques du siècle passé.

J'ai fini mon excursion à Tulczyn par une promenade au jardin de Chorosza

1. En voici deux : « Vive le roy Auguste III ». — « Vive Victoire Potocka, épouse du castellan de Kiov ».

2. Dans sa brochure : « Ueber Alterthum und Kunst in Russland ». Wien. 1822. In-4°.

(« Belle », dans la langue russe). En sortant du palais, je passai tout près de bains élevés dans le style mauresque par le feu propriétaire. Sur une des parois de l'édifice, quelque peintre inconnu a représenté à fresque la Léda et son dieu changé en cygne.

Après avoir regardé ce bâtiment qui, d'après son plan, me rappelait beaucoup la façade de la chapelle Villa-Viciosa à Cordoue[1], je parcourus le jardin, au milieu duquel, sur un petit étang, s'élève un îlot tout couvert de copies antiques et d'une grande quantité de débris, d'urnes, de statues provenant de la Grèce.

Ayant jeté pour la dernière fois un regard sur le jardin et le palais, je dis adieu à la résidence seigneuriale et, emporté dans une voiture de poste, je passai dans la contrée des steppes et des tumulus, dans la terre mystique de l'Ukraine, qui m'est si chère.

STANISLAS KRZYZANOWSKI.

1. Voir GIRAULT DE PRANGEY, « Essai sur l'architecture des Arabes et des Maures en Espagne ». Paris, 1841, planche III, fig. 4.

# BIBLIOGRAPHIE

## D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

1. ANDRÉ. — HISTOIRE de l'abbaye des religieuses de Saint-Sauveur, de Marseille, fondée au v^e siècle, d'après les documents inédits conservés aux archives départementales des Bouches-du-Rhône, par FERDINAND ANDRÉ, archiviste-adjoint du département. In-8° de x-237 pages et de 3 planches. — Fondation, en 410, par l'abbé Cassien, des abbayes de Saint-Victor et de Saint-Sauveur. Privilèges accordés au monastère de Saint-Sauveur par le pape saint Grégoire le Grand. Possessions de l'abbaye aux VIII^e et IX^e siècles. Invasion des Sarrasins. Ruine du monastère vers l'an 923. Culte de saint Cyr, titulaire de l'abbaye, en Provence. Rétablissement du monastère vers la fin du X^e siècle. Administration de l'abbaye de Saint-Sauveur et de l'église des Accoules par les moines de Saint-Victor. Bulle d'Alexandre III. Administration des abbesses. Legs testamentaires en faveur des communautés de Marseille. — Confrérie des pénitents de Saint-Sauveur. Suppression de l'abbaye de Saint-Sauveur; son rétablissement par arrêt du parlement. Abbesses triennales de Saint-Sauveur. Vente du monastère comme bien national. Catalogue des abbesses. Pièces justificatives de l'an 597 à l'an 1644......... 7 fr.

2. BACH. — LES ORIGINES de Metz, Toul et Verdun. Études archéologiques et philologiques, par le P. JULIEN BACH, jésuite. Grand in-8° de 128 pages. — Distinction primitive des villes gauloises. La colonie mosellane. Les Médiomatriciens. « Divodurum », forteresse des Médiomatriciens. Le druidisme chez les Médiomatriciens. La cité romaine. « Mettis », abréviation de Médiomatrici. « Mettis » au v^e siècle. — Les origines de Toul. Toul à l'époque romaine. Toul au v^e siècle. — Première origine de Verdun. Étude sur le nom de Verdun. Verdun, ville romaine. « Urbs clavorum » (ville des clous). Verdun au v^e siècle................ 2 fr.

3. BULLETIN de la Société académique de Laon. Tome XIII^e. 1863. In-8° de VIII-242 pages et de 16 planches. — Rapports sur les travaux de l'année 1861-1862, par M. HIDÉ, secrétaire général de la Société. La chapelle des Endormis de Sissy, par M. GOMART. Nouveaux détails sur la Boule en craie de Montaigu, par M. MELLEVILLE. Chaussées romaines, par M. PIETTE. Lettre du peintre de La Tour à M^lle de Zuilen, par M. CHAMPFLEURY. Fouilles du tumulus d'Aubenton, par M. MARTIN. Fouilles de Mauchamp, par M. ED. FLEURY. Note sur une statuette de bronze trouvée à Nizy-le-Comte, par le MÊME. Hachettes en silex trouvées dans l'arrondissement de Vervins, par M. PAPILLON. Les fêtes de l'évêque des Innocents et du patriarche des Fous, par M. HIDÉ. La sépulture mérovingienne de Brie, par M. ED. FLEURY. Les antiquités franques de Verly, par M. PILLOT, etc............................................ 5 fr.

4. CHAUBRY DE TRONCENORD. — RAPPORT sur les monuments historiques du département de la Marne, par M. le baron CHAUBRY DE TRONCENORD, membre du conseil général de la Marne. In-8° de 7 pages. Rapport bienveillant sur des monuments, et surtout sur l'église Notre-Dame de Châlons et Notre-Dame de l'Épine, que M. le baron Chaubry recommande chaque année à la générosité du conseil général. Le conseil donne peu, mais au moins quelque chose à Notre-Dame de l'Épine; il ne donne rien du tout à Notre-Dame de Châlons, qui pèse de toute sa charge sur le curé, M. l'abbé Champenois. Mais, par bonheur, si le poids est lourd, le curé est fort. Cependant un peu d'aide pourrait faire grand bien.

5. CHEVALIER. — ARCHIVES ROYALES DE CHENONCEAU : — 1° pièces historiques relatives à la chastellenie de Chenonceau sous Louis XII, François I[er], Henri II, Diane de Poitiers et Catherine de Médicis. — 2° Comptes des receptes et despences faites en la chastellenie de Chenonceau par Diane de Poitiers. — 3° Lettres et devis de Philibert de l'Orme et autres pièces relatives à la construction du château de Chenonceau. Ces trois parties, distribuées en trois volumes ornés de vieilles gravures qui représentent le château de Chenonceau, ont été composées par M. l'abbé C. CHEVALIER avec les riches archives inédites de Chenonceau. On a ainsi l'histoire complète d'un château royal de la renaissance. C'est de l'histoire riche en renseignements de tout genre, comme M. le comte Léon de Laborde aimait à en faire, tirée des actes originaux et authentiques. Le volume de lettres et de devis de Philibert de l'Orme est une mine de documents sur la construction à l'époque de la renaissance. Les entrepreneurs, appareilleurs, maçons, plombiers, fontainiers, couvreurs, marchands de bois, charrons, marchands de pierres, terrassiers, tuiliers, marchands de chaux, charretiers, bateliers, maréchaux, serruriers, jardiniers, etc., qui ont donné des quittances, nous fournissent une foule de renseignements sur les arts et métiers du XVI[e] siècle. On ne saurait trop encourager les publications de ce genre, qui nous apprennent tant de choses curieuses, et qui serviront un jour de base à une histoire de l'industrie et de l'art en France. — Ces trois volumes in-8°, imprimés avec luxe et sur papier de Hollande, contiennent CLXXIX-198, 240 et 312 pages. L'auteur, M. l'abbé Chevalier, est secrétaire de la Société archéologique de Touraine et préparé de longue main aux travaux d'érudition. — Les trois volumes.............................................. 21 fr.

6. DARCEL. — NOTICE des faïences peintes italiennes, hispano-moresques et françaises, et des terres cuites émaillées, par ALFRED DARCEL, attaché à la conservation du musée des Souverains et des objets d'art du moyen âge et de la renaissance. In-12 de 408 pages. — Introduction. Notice sur les faïences hispano-moresques et italo-moresques à reflets métalliques. Catalogue : fabriques de la Marche, de la Toscane, du duché d'Urbino, des États-Pontificaux, des duchés du Nord, de la Vénétie, de l'État de Gênes, du royaume de Naples. Fabriques italiennes inconnues. Faïences à inscriptions françaises. Fabriques françaises. Terres vernissées. Terres cuites émaillées. — C'est la première fois que l'on publie en France une notice aussi savante, complète et détaillée sur les faïences peintes. Un grand nombre de marques, de signatures, de millésimes, d'inscriptions sont distribués en fac-similes dans ce livre, qui est le meilleur guide de l'amateur de faïences.................................................. 3 fr.

7. DARCEL. — UN GUIDE de l'amateur de faïences et de porcelaines, par ALFRED DARCEL, attaché à la conservation des Musées impériaux. Attaque méritée contre un « Guide » rempli d'erreurs et publié tout récemment. — Grand in-8° de 15 pages...................... 1 fr.

8. DEVALS. — MÉMOIRE sur les habitations troglodytiques en général, et spécialement sur celles du département de Tarn-et-Garonne, par DEVALS aîné, correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques. In-12 de 31 pages et de 7 plans des souterrains décrits dans ce « Mémoire ». Désormais on saura ce que sont ces habitations

souterraines, si nombreuses partout et particulièrement dans le midi de la France. Un pareil travail est définitif sur une question confuse jusqu'à présent.

9. FLEURY. — LES MANUSCRITS à miniatures de la Bibliothèque de Laon, étudiés au point de vue de leur illustration. IIe partie. XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles. Texte et dessins par ÉDOUARD FLEURY, président de la Société académique de Laon. Grand in-4° de II-140 pages, de 25 planches lithographiées et de 50 lettres gravées dans le texte. La première partie de ce travail a été récompensée de la première mention très-honorable par l'académie des inscriptions et belles-lettres. La seconde partie, plus remarquable encore, obtiendra certainement une récompense supérieure. Si l'on écrivait et si l'on illustrait ainsi l'histoire de nos manuscrits à miniatures disséminés dans un grand nombre de bibliothèques, on aurait en peu de temps une paléographie et une iconographie françaises des plus complètes et des plus sûres. — Cette deuxième partie des « Manuscrits à miniatures » de Laon, 20 fr.; les deux parties ensemble.............................................................. 40 fr.

10. GARRAUD. — ESSAI biographique sur le comte WLGRIN DE TAILLEFER, auteur des « Antiquités de Vésone », par EMMANUEL GARRAUD. In-8° de 16 pages et de 2 planches. Dans son « Architecture byzantine en France », M. F. de Verneilh cite souvent et avec grande estime les travaux historiques et archéologiques de M. de Taillefer.

11. GAUTIER. — QUELQUES MOTS sur l'étude de la Paléographie et de la Diplomatique, par LÉON GAUTIER. In-16 de 104 pages et d'une planche. Préface. Quelques mots sur l'école des chartes. Commencement de l'école des chartes, son histoire et son but. Pourquoi l'école des chartes s'appelle-t-elle ainsi? Du point de départ, du principe fondamental de l'école des chartes. Les plus belles facultés de l'homme trouvent à l'école des chartes un exercice nécessaire et continuel; comment l'école des chartes s'y prend-elle pour arriver à son double but? De l'enseignement de cette école et de sa belle distribution. Humble observation de l'auteur de ce petit livre. Réponse à quelques attaques. Conseil aux débutants. Où conduit l'école des chartes. Quelques mots sur l'étude de la paléographie et de la diplomatique. L'étude de la paléographie doit ouvrir celle du moyen âge; importance de cette science et règles à suivre.............................................................. 3 fr.

12. GIRARD. — HISTOIRE de Vercingétorix, roi des Arvernes, par GIRARD, capitaine en retraite. In-8° de VIII-204 pages et d'une planche. « Gergovia », patrie de Vercingétorix. Puissance de l'Arvernie au temps de César. Invasions successives des Romains dans les Gaules. César, gouverneur de la province romaine transalpine. Vercingétorix soulève les Arvernes. Armes des Romains et des Gaulois. Étendue de la province romaine dans les Gaules. Plan de campagne de Vercingétorix. Siége d' « Avaricum ». Démêlés politiques chez les Éduens. Vercingétorix est proclamé roi de tous les peuples confédérés contre les Romains. Topographie d' « Alesia » et de ses environs. Premiers travaux de César autour de la ville. Combat des Romains et des troupes de Vercingétorix. Bataille d' « Alesia ». Déroute des Gaulois. Mort de Vercingétorix. Notes sur le siége de « Gergovia » et sur l'emplacement de l'ancien « Uxellodunum » à Ussel (Corrèze). — Ces nombreuses questions sont tout à fait à l'ordre du jour en ce moment.

13. GRESLOU. — RECHERCHES sur la Céramique, suivies de marques et monogrammes des différentes fabriques, par JULES GRESLOU, membre de la société archéologique d'Eure-et-Loir. In-12 de XV-279 pages et de nombreux dessins (marques et monogrammes) en couleur. — Introduction. Recherches historiques. Terres cuites, majoliques et faïences, grès cérames, porcelaines. Procédés de fabrication de la porcelaine. Marques, sigles et monogrammes. France, Paris et ses environs. Province. Pays étrangers : Allemagne, Angleterre, Autriche, Bohême,

Danemark, Espagne, Italie, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Prusse, Russie, Suède et Suisse, Chine et Japon, Inde et Perse. Remarques sur les principaux caractères distinctifs de quelques poteries. — Charmant ouvrage, imprimé avec la plus rare distinction............... 8 fr.

14. GRIGNY. — Réédification de la flèche de la Sainte-Chandelle d'Arras, par les religieuses Ursulines de cette ville, sur les plans et sous la direction d'Alexandre Grigny, architecte. In-folio de 7 pages et d'une planche. Cette flèche est tout en pierre et s'élève à 58 mètres au-dessus du sol............................................................ 4 fr.

15. HAMON. — Notre-Dame-de-France ou Histoire du culte de la sainte Vierge en France, depuis l'origine du christianisme jusqu'à nos jours. Provinces ecclésiastiques de Bordeaux, de Tours et de Rennes, par l'abbé Hamon, curé de Saint-Sulpice. Quatrième volume. In-8° de VII-600 pages. — Province ecclésiastique de Bordeaux : archidiocèse de Bordeaux; diocèses d'Agen, d'Angoulême, de Luçon et de Périgueux. Province ecclésiastique de Tours : archidiocèse de Tours; diocèses d'Angers, de Laval, du Mans et de Nantes. Province ecclésiastique de Rennes : archidiocèse de Rennes; diocèses de Quimper, de Saint-Brieuc et de Vannes. Cathédrales, Notre-Dame, églises, chapelles, sanctuaires et pèlerinages. — Ce quatrième volume, comme chacun des trois premiers................................................ 6 fr.

16. HATZFELD. — Revue critique et bibliographique publiée sous la direction de Ad. Hatzfeld, ancien professeur de littérature étrangère à la Faculté de Grenoble, professeur de rhétorique au lycée Louis-le-Grand. Première livraison. Janvier 1864. In-8° de 68 pages. — Paraît le 15 de chaque mois. Contient l'examen des principaux ouvrages publiés en France et à l'étranger; des articles littéraires, historiques, philosophiques, scientifiques; une chronique mensuelle et un bulletin bibliographique. Le prix de l'abonnement pour Paris est de 10 fr.; pour les départements, 12 fr.; pour l'étranger, les frais de port en sus. Chaque numéro séparément.......................................................... 1 fr. 25 c.

17. HUCHER. — Calques de vitraux de la cathédrale du Mans, par M. E. Hucher, correspondant du gouvernement pour les travaux historiques. Grand in-folio, texte et planches. Toutes les planches sont en couleur. Livraison IXe. Chaque livraison contient dix planches de dessins et deux feuilles de texte à deux colonnes. Cette livraison neuvième comprend :

1° Trois apotres du vitrail de l'Ascension, assigné à la fin du XIe siècle ou aux premières années du XIIe (1093-1120). Personnages d'une longueur démesurée, serrés dans leurs vêtements étroits comme dans un fourreau;

2° Saint Julien, évêque du Mans, ressuscitant un mort; XIIe siècle. Grosses têtes aux traits durs, épais, énergiques;

3° Le « Defensor » et les habitants du Mans aux pieds de saint Julien; XIIe siècle;

4° Pilate se lavant les mains et bordure de l'Arbre de Jessé; fin du XIIe siècle, commencement du XIIIe;

5° Un ange et sainte Valérie assistant au supplice du seigneur de Trans; XIIe siècle, avec une bordure de la même époque;

6° Un ange et saint Vital assistant au supplice du même seigneur; XIIe siècle, avec une bordure de la même époque;

7° Les changeurs du Mans, donateurs de deux verrières; XIIIe siècle. Dessin plus souple, figures plus humaines et plus expressives qu'aux XIIe et XIe;

8° Annonciation; XIIIe siècle. Figures nobles, bien posées, au geste juste;

9° Les apotres saint Jacques-le-Mineur, saint Jean et saint Thomas, tenant sur des banderolles les propositions du « Credo » qui leur sont attribuées; XVe siècle. Figures modelées, application du jaune d'argent, fonds damassés. Recherche du progrès pratique aux dépens de la simplicité du dessin, de la noblesse des attitudes et de l'intensité de la couleur;

10° Les apotres saint Jacques-le-Majeur, saint Philippe et saint Barthélemy ; xv$^{e}$ siècle. Défauts et qualités des précédents.

En texte, deux feuilles de description.

On a, dans cette livraison ainsi composée, un spécimen important de la peinture sur verre aux xi$^{e}$, xii$^{e}$, xiii$^{e}$ et xv$^{e}$ siècles. Ce grand travail est non-seulement indispensable aux nombreux peintres-verriers disséminés aujourd'hui dans les villes principales de la France, qui doivent y puiser une foule de beaux motifs pour leurs travaux, mais il est encore fort utile aux historiens qui peuvent y trouver toute faite une histoire de la peinture sur verre par les monuments. Quant aux archéologues, il y a là, pour eux, une mine de faits authentiques sur le style de chaque époque et sur l'iconographie chrétienne. — Chaque livraison............ 45 fr.

18. Journal de la Société d'archéologie lorraine et du comité du Musée lorrain. Douzième année. 1863. In-8° de 240 pages et d'une planche. — Claude Gelée, dit le Lorrain, par Charles Hequet. L'hôtel et l'épitaphe de Balthazar d'Haussonville, par Léon Mougenot. La ville de Lixheim pendant la guerre dite de Turenne, par Arthur Benoit. Note sur les constructions romaines, découvertes « aux Termes », territoire de Crézilles, par E. Olry. Inscriptions lorraines à Rome, par l'abbé X. Barbier de Montault. Notices bibliographiques sur des livres peu connus, par Gillet. Hôtelleries du Vieux-Nancy, par Léon Mougenot. Notes sur le village de Bagneux, par E. Olry. Peintures murales et inscriptions découvertes dans l'ancienne église Saint-Epvre de Nancy, par l'abbé Guillaume. Histoire du prieuré de Lay-Saint-Christophe, par dom Calmet, éditée par Henri Lepage.......................... 2 fr. 50 c.

19. LOEDEL. — Des Strassburger Malers und formschneiders Johann Wechtlin, genannt « Pilgrim ». Le peintre et graveur strasbourgeois Johann Wechtlin, surnommé Pélerin. Gravures sur bois en clair-obscur reproduites en gravure sur bois par Heinrich Loedel, graveur de l'Université de Gœttingue. Petit in-folio de 23 pages de texte par Loedel et Sotzmann, avec 6 gravures dans le texte et 13 grandes gravures à plusieurs teintes hors du texte. Ces gravures isolées représentent la Madone au jardin; saint Jérôme et son lion dans le désert de Bethléem; une tête de mort sous laquelle on lit : Mvndanæ felicitatis gloria; le portrait de Mélanchton âgé de 33 ans (1519); Orphée tout nu (Orphevs vates), jouant du violon au milieu des bêtes qui l'écoutent; un chevalier armé, accompagné d'un soldat; Alcon perçant d'une flèche un serpent qui entoure un enfant :

Alco uempletas (*sic*) torquet simul horridus anguis
Liberat arte mira turbidus atque necat;

Pyrame tout nu et percé d'une épée, vers lequel Thisbé, nue également, accourt se lamentant:

Quid Venus in venis possit furor ossibus herens
Pyramus hoc Thysbes funere monstrat amans;

Pyrgoteles nu, abaissant un niveau sur une pierre où l'on voit un compas et une règle; saint Sébastien nu, attaché à une colonne et percé de flèches; la Vierge tenant l'enfant Jésus dans un riche encadrement d'architecture de la renaissance; Jésus en croix entre la Vierge et saint Jean avec la Madeleine à genoux au pied de la croix, dans un même encadrement d'architecture; même sujet sans encadrement. — Ce Jean Wechtlin signe ses œuvres de deux bourdons croisés en sautoir, de là son surnom de « Pèlerin ». — Ces gravures, admirablement exécutées et imprimées, font honneur à l'établissement de M. Rudolph Weigel, de Leipzig, célèbre éditeur de si beaux et de si nombreux livres d'art.................................. 60 fr.

20. MASSABIAU. — La cathédrale de Rennes. Notice historique, par l'abbé Massabiau, chanoine honoraire, secrétaire de l'archevêché de Rennes. In-8° de 23 pages. — Recherches

sur la fondation de la cathédrale. Traditions et légendes. Dons des princes et barons de Bretagne à la cathédrale; sa dédicace solennelle en 1359 par Pierre de Guéménée, évêque de Rennes. Arrêt des travaux au XVIe siècle, pendant les guerres religieuses. Demandes de secours. Générosité des États de la province. Réparations et restaurations en 1820, 1823 et 1837............................................................ 50 c.

21. MATHIEU. — NOUVELLES OBSERVATIONS sur les camps romains de « Gergovia », suivies d'une « Note » sur des Souterrains et un Dolmen, découverts au pied de la montagne, par P. P. MATHIEU, ancien professeur au lycée impérial de Clermont-Ferrand, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 37 pages et quatre plans avec une carte générale du siége de « Gergovia ». — Double tranchée entre Orcet et Gondole. La Roche-Blanche a-t-elle été le siége du petit camp? Fossés gaulois au domaine de « Gergovia » et à Rizolles. Camp de César improvisé sur la Serre.

22. MÉMOIRES de la Société d'archéologie lorraine. Seconde série. Ve volume. 1863. In-8° de 459 pages et de 5 planches. — Représentation d'Hercule, vainqueur des géants, dans le nord-est de la Gaule, par BRETAGNE. La pierre tombale d'Arnould Souart, par LOUIS BENOIT. Une famille de sculpteurs lorrains; Note sur un ancien Pouillé de Toul, par HENRI LEPAGE. Monuments lorrains à Rome, par Mgr LACROIX. Tombeau de Henri de Lorraine, comte d'Harcourt, à Asnières-sur-Oise, par MOREY. La cathédrale de Toul, par l'abbé GUILLAUME. Détails inédits sur la vie et les ouvrages de Florentin le Thierriat, par CHARLES LAPREVOTÉ...... 3 fr. 50

23. MONTAIGLON (DE). — NOTICE sur M. le comte de l'ESCALOPIER, par ANATOLE de MONTAIGLON, bibliothécaire à la bibliothèque de Sainte-Geneviève. In-8° de 13 pages. Notice pleine d'intérêt et d'émotion sur un homme de cœur et de science.

24. MONTAIGLON (DE). — NOTICE sur M. GILBERT, membre de la Société française d'archéologie, par ANATOLE de MONTAIGLON, bibliothécaire à la bibliothèque de Sainte-Geneviève. In-8° de 10 pages. Les nombreux travaux de M. Gilbert, un de nos précurseurs en archéologie chrétienne, sont enregistrés avec soin par M. de Montaiglon.

25. P. D. L. — DESCRIPTION de quelques églises romanes des arrondissements de Clermont et de Riom (extrait d'une statistique inédite des églises rurales du département du Puy-de-Dôme, appartenant au style roman), par P. D. L., membre de la Société française d'archéologie. In-8° de VIII-60 pages. — Arrondissement de Clermont : Églises de Cournon, de Rozat, de Gerzat, de Beaumont, de Pont-du-Château et d'Aulnat (XIe et XIIe siècles). — Arrondissement de Riom : Églises de Mozat, de Saint-Bonnet-les-Champs, de Chaptuzat, de Montpensier et de Saint-Genès-du-Retz (XIe et XIIe siècles).

26. PONTON D'AMÉCOURT (DE). — ESSAI sur la numismatique mérovingienne comparée à la géographie de Grégoire de Tours, par le vicomte de PONTON D'AMÉCOURT. Lettre à M. Alfred Jacobs. Grand in-8° de VII-220 pages. — Préface. Lettre à M. Alfred Jacobs. Géographie de Grégoire de Tours, de Frédegaire et de ses continuateurs, comparée à la numismatique. Supplément. Table analytique des commentaires. Table alphabétique des noms d'hommes qui figurent dans les légendes des monnaies citées dans cet ouvrage. Composition des noms francs d'origine germanique. Table des noms modernes des lieux auxquels des monnaies sont attribuées dans cet ouvrage. Table latine des noms de lieux auxquels des monnaies ont été également attribuées.................................................... 7 fr. 50

27. RENAUDIN. — NOUVEAU GUIDE général du voyageur en Italie, par EDMOND RENAUDIN. In-12 de XXVI-460 pages, avec une grande carte routière, 40 plans de villes ou de musées, et

20 gravures et vues de monuments. — Introduction. — Première section : Rome et ses environs, Florence, Bologne, Ancône, chaque ville avec son réseau. — Deuxième section : Turin, Gênes, Milan, Venise et ses environs, chaque ville avec son réseau. — Troisième section : Naples et ses environs, réseau de Naples. — Quatrième section : Les Iles, réseau de la Sicile. — Guide complet, contenant « tout ce que l'Italie renferme de curieux, d'important et de pittoresque, et telle que l'ont faite les événements de 1859 et les chemins de fer qui la sillonnent maintenant presque en tous sens ». On annonce déjà une seconde édition, qui donnera la description détaillée de toutes les œuvres d'architecture, de sculpture, de peinture, d'orfévrerie avec tous les noms d'artistes recueillis sur les monuments mêmes. Un pareil guide sera de la plus grande utilité pour les nombreux voyageurs en Italie, non-seulement pour ceux qui vont y chercher des distractions, mais pour ceux encore qui vont s'y instruire........... 10 fr.

28. RHEINWALD. — L'ABBAYE et la ville de Wissembourg, avec quelques châteaux-forts de la Basse-Alsace et du Palatinat. Monographie historique par J. RHEINWALD, régent au collége de Wissembourg. In-8° de XXX-510 pages. — Première période, depuis la fondation de l'abbaye jusqu'à la mort de l'abbé Edelin (623-1293). Deuxième période, depuis la mort de l'abbé Edelin jusqu'à la sécularisation de l'abbaye (1293-1524). Troisième période, depuis la sécularisation de l'abbaye jusqu'à la révolution (1524-1789). Tableaux chronologiques. Pièces justificatives.............................................................. 4 fr.

29. THIEURY. — ARMORIAL des Archevêques de Rouen, avec des notes généalogiques et biographiques, par JULES THIEURY. Petit in-4° de VII-96 pages et de 45 blasons. — Biographies des évêques et archevêques de Rouen, depuis saint Nicaise (91-100) jusqu'au cardinal de Bonnechose, archevêque actuel................................................ 6 fr.

30. VAFFIER. — HISTOIRE de la statuaire antique. Son origine, ses développements et sa décadence chez les différents peuples, par L. VAFFIER. In-12 de 333 pages. — Quelle a été l'origine des statues. Des statues chez les Assyriens, chez les Égyptiens, Hébreux, Troyens, Grecs, Perses, Carthaginois, Étrusques, Romains, Celtes ou anciens Gaulois. L'idolâtrie et les statues antiques. Des matières employées pour faire les statues. Ornements, couronnes et habits des statues des Romains. Estime que l'on fait de ceux qui ont réussi dans la statuaire. De l'utilité qu'on peut retirer des statues pour l'histoire, les belles-lettres et l'émulation de la valeur et de la vertu. De la passion des anciens pour les statues antiques. Liste générale de tous les statuaires et sculpteurs de l'antiquité jusqu'aux premiers siècles de notre ère...... 3 fr.

31. VALENTIN. HISTOIRE de l'abbaye d'Ormont, par l'abbé VALENTIN, curé de Montigny et de Breuil (Marne). In-8° de 64 pages. — Fondation de l'abbaye (1234), par Jean de Courlandon; chartes publiées en sa faveur. Religieuses cisterciennes et chanoinesses régulières de saint Augustin. 1248 à 1412 : bulle du pape Clément IV, état de l'abbaye pendant les guerres anglaises. 1412 à 1626 : les religieuses d'Ormont à Bourges et à Mirevaux; union de l'abbaye au monastère de Saint-Denis et à l'hopital de Saint-Antoine; réclamations de l'abbesse Jeanne de Brebant; arrêt royal en faveur de la communauté; guerres de religion; invasion allemande; translation de l'abbaye d'Ormont dans la ville de Meaux, où elle existe jusqu'en 1790. Abbesses et bienfaiteurs d'Ormont. État des bâtiments de l'abbaye après le départ des religieuses. Une visite à Saint-Remi de Reims. Maladrerie d'Ormont. Fontaine Notre-Dame et les Fantômes. Vassieux.............................................................. 1 fr.

32. VALETTE (DE). — NOTICE sur la manifestation, le culte et les miracles d'une image de la sainte Vierge, située dans les environs de Spolète (Italie), compilée par le docteur LUIGI MAINI, traduite de l'italien par l'abbé de VALETTE, aumônier du lycée impérial Napoléon. In-32 de 33 pages et d'une planche........................................ 25 c.

33. VAN DER KELLEN. — MUURSCHILDERINGEN groote of St. Bavo's-kerk te Haarlem (PEINTURES MURALES de l'église de Saint-Bavon, à Haarlem), par D. VAN DER KELLEN, membre de l'Académie royale des beaux-arts et de la Société royale archéologique, à Amsterdam. In-folio de 10 planches coloriées et de 10 pages de texte. — Ouvrage tiré à 100 exemplaires. — Ces peintures de l'église Saint-Bavon de Haarlem datent du XIV$^{e}$ siècle et représentent les apôtres récitant chacun la proposition du « Credo » qui lui est attribuée par la tradition. Les peintures murales du moyen âge sont rares, et celles-ci peuvent offrir des motifs intéressants d'ornementation. Cet ouvrage de Van der Kellen est déjà devenu rare.................. 22 fr. 50 c.

34. VAN DER KELLEN. — ANTIQUITÉS des Pays-Bas. Choix d'antiquités remarquables du XIII$^{e}$ au XVIII$^{e}$ siècle, faisant partie de plusieurs collections, tant publiques que particulières, dessinées, gravées à l'eau-forte et dédiées à Guillaume III, roi des Pays-Bas, par D. VAN DER KELLEN, membre de l'Académie royale des beaux-arts et de la Société royale d'archéologie, à Amsterdam. Grand in-4° de 48 pages de texte et de 87 planches. Cet ouvrage, relié à l'anglaise.................................................................. 85 fr.

35. VAN DRIVAL — DU SYMBOLISME dans le culte et dans l'art. Discours de réception de l'abbé E. VAN DRIVAL, à l'Académie d'Arras. In-8° de 30 pages..................... 1 fr.

36. VAN DRIVAL. — LA CROIX d'Oisy et autres croix anciennes. Études sur les règles traditionnelles concernant les crucifix et les croix, par l'abbé E. VAN DRIVAL, chanoine, directeur au grand séminaire d'Arras. Grand in-8° de 42 pages, de 4 planches et de dessins sur bois. — Cette croix d'Oisy a les plus grandes affinités avec le reliquaire de la Sainte-Épine publié dans les « Annales Archéologiques ». C'est évidemment le même orfèvre qui les a fabriqués l'un et l'autre. M. Van Drival entre dans de savants détails sur les croix et les crucifix à propos de la belle œuvre d'orfèvrerie dite la « Croix d'Oisy »............................. 2 fr. 50

37. VAN DRIVAL. — LES TAPISSERIES d'Arras, étude artistique et historique, par l'abbé E. VAN DRIVAL, chanoine, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de VII-193 pages. — Préface. Les tapisseries chez les anciens peuples. Les riches étoffes et la pourpre d'Arras. Du commencement des tapisseries d'Arras. L'œuvre d'Arras ou « l'Opus Atrebaticum ». Les tapisseries d'Arras du XII$^{e}$ siècle à la fin du XIV$^{e}$. Les tapisseries d'Arras sous les ducs de Bourgogne (1383-1477). Louis XI à Arras. Commencement du XVI$^{e}$ siècle. Suite du même siècle. Siége de 1640 et décadence des tapisseries d'Arras. Notes : sur le wède ou pastel ; sur la gaude et autres substances employées à la teinture des fils ou étoffes concurremment avec la garance ; sur les tapisseries à or battu ou battues à or. — De nombreuses et fort intéressantes descriptions de tapisseries sont mêlées à ce texte vraiment scientifique et le premier de cette espèce qu'on ait encore publié. Les tapisseries anciennes sont à la mode aujourd'hui presque autant que les faïences, et le curieux ouvrage de M. le chanoine Van Drival arrive tout à fait à point.................................................................. 3 fr. 50 c.

38. VAN DRIVAL. — RAPPORT sur la visite faite, par les membres du Congrès, à l'église de Saint-Éloi de Dunkerque, par l'abbé E. VAN DRIVAL, chanoine honoraire, directeur du grand séminaire à Arras. In-8° de 12 pages.

39. VAN DRIVAL. — RAPPORT fait à l'Académie d'Arras, par l'abbé VAN DRIVAL, membre résidant, sur un ouvrage intitulé : « De l'art chrétien dans la Flandre », par l'abbé Dehaines, professeur au collége Saint-Jean, à Douai. In-8° de 30 pages.

40. VASSEUR. — RECHERCHES sur la léproserie de Saint-Clair et Saint-Blaise de Lisieux, par CHARLES VASSEUR, membre de la Société française d'archéologie. In-8° de 47 pages et d'une

planche sur cuivre, représentant la maladrerie de Saint-Clair. — Origine (1150), organisation intérieure de la léproserie, statuts approuvés et révisés par les hauts-doyens de Lisieux, en 1257 et en 1350; « Décrétales » de Grégoire IX touchant le mariage des lépreux; chapitre 36 des « Constitutions » de Robert Cénalis, évêque d'Avranches, s'occupant des lépreux; empêchements de succession dans le « Grand-Coustumier »; coutume de la province du Hainaut; acquisitions de la Maladrerie de Lisieux aux XIII$^{e}$ et XIV$^{e}$ siècles; édits de Louis XIV. Pièces justificatives.

41. VASSEUR. — L'ERMITAGE de Saint-Christophe de Mervilly, par CHARLES VASSEUR, membre de la Société française d'archéologie. In-8° de 16 pages.

42. VERNEILH (DE). — LES ÉMAUX FRANÇAIS et les émaux étrangers. Mémoire en réponse à M. le comte F. DE LASTEYRIE, lu à la séance archéologique de Limoges, le 28 novembre 1862, par M. FÉLIX DE VERNEILH, inspecteur divisionnaire de la Société française d'archéologie. In-8° de 56 pages et de 2 planches gravées sur métal.............................. 3 fr.

43. VIES des Saints de l'Atelier. SAINT ELOI, patron des orfèvres, des forgerons et des serruriers, par A. F. OZANAM. — Saint Galmier, serrurier, par ROGER de BEAUFFORT. — Saint Marcel, evêque et patron de Paris, par LAURENT LAPORTE. — Saint Aquilas, corroyeur, par ROGER de BEAUFFORT. — Saint Joseph, patron des charpentiers, menuisiers, ébénistes, par MICHEL CORNUDET. — Saint Théodote, cabaretier, par ROGER de BEAUFFORT. Six brochures in-16 de 30 à 50 pages chacune. Les six ensemble.............................. 95 c.

44. VILLERS. — ÉTUDE sur la chapelle du séminaire de Sommervieu (Calvados), par G. VILLERS, secrétaire de la Société d'agriculture, sciences, arts et belles-lettres de Bayeux. In-8° de 12 pages. Cette importante chapelle a été bâtie récemment, en style du XIII$^{e}$ siècle, par les soins de M. l'abbé Noget-Lacoudre, directeur du séminaire de Sommervieu.

45. VIOLLET-LE-DUC. — DICTIONNAIRE raisonné de l'architecture française du XI$^{e}$ au XVI$^{e}$ siècle, par VIOLLET-LE-DUC, architecte du gouvernement. VII$^{e}$ volume, 1$^{er}$ et 2$^{e}$ fascicules. In-8° de 208 pages, avec de nombreuses gravures sur bois dans le texte. Comprennent les mots : Palais. Palier. Palissade. Pan de bois. Panne. Parpaing. Parvis. Patience. Pavage. Peinture. Pendentifs. Plafond, etc. — Chaque fascicule, 4 francs; par la poste........... 4 fr. 25 c.

46. VIOLLET-LE-DUC. — ENTRETIENS sur l'architecture, par VIOLLET-LE-DUC, architecte du gouvernement. Première partie, comprenant un volume in-8°, de 490 pages avec 107 gravures sur bois, et un atlas petit in-folio oblong, de 18 planches gravées sur acier. Cette première partie, texte et atlas.............................................. 40 fr.

47. VIRAC. — BAZAS et son diocèse, par M. VIRAC. In-4° de 44 pages, avec une carte générale de l'ancien diocèse de Bordeaux, levée et dressée par l'abbé BERLAND, curé de Saint-Martin-de-Labarde, pour servir aux « Variétés bordelaises » de l'abbé BAUREIN............. 3 fr.

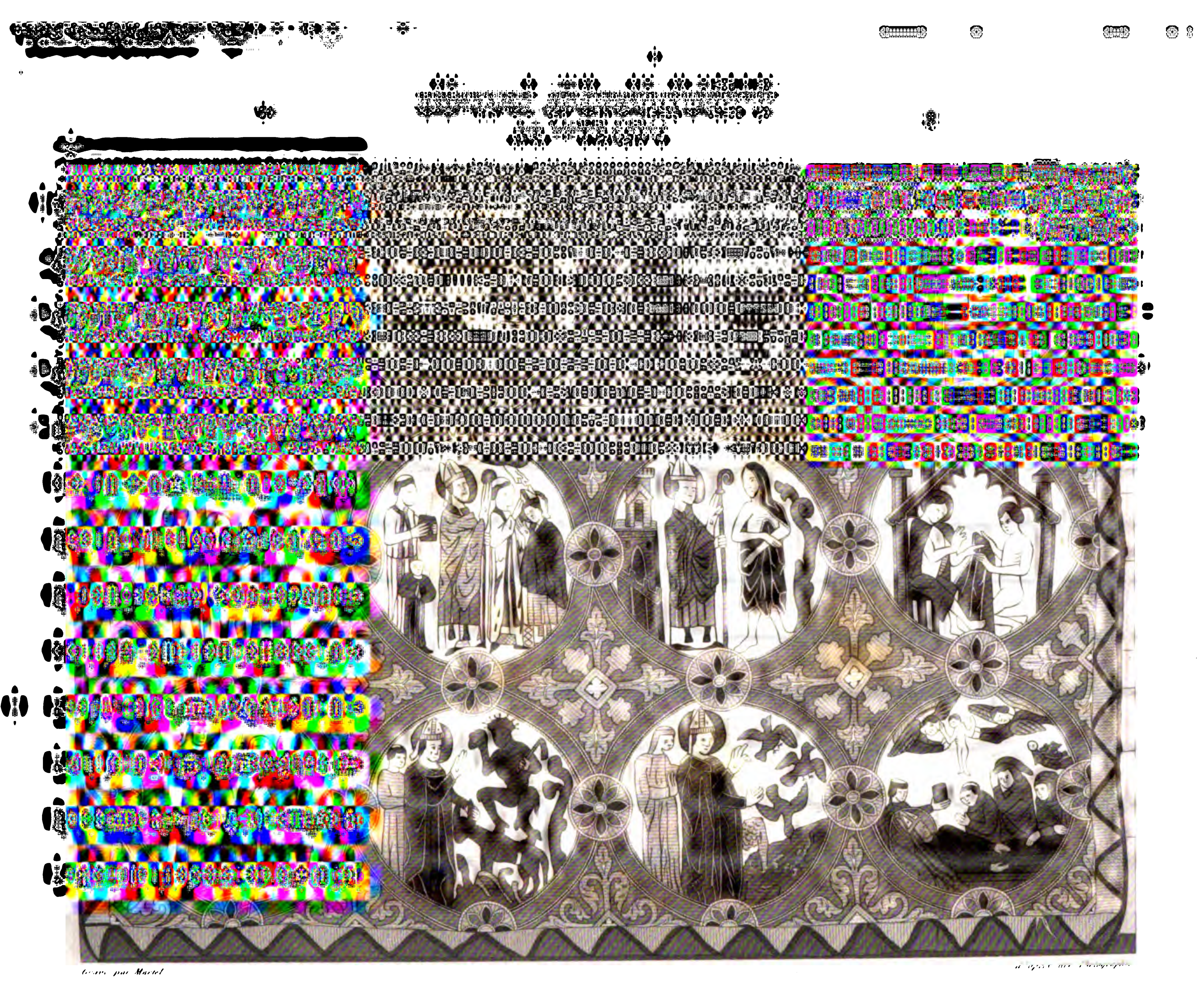
48. VOISIN. — LES CÉNOMANS anciens et modernes. Histoire du département de la Sarthe, depuis les temps les plus reculés, par l'abbé A. VOISIN, membre de plusieurs Académies scientifiques. Un volume in-8° de IV-390 pages. — Origines, antiquités, la cité, rues anciennes, voies et châteaux anciens, corporations, enceintes romaine et byzantine, anciens monuments publics, monuments celtiques, cité supérieure, première cathédrale, la haute-cour, la ville, les villas, le premier Mans, le cloître de l'église, la cathédrale byzantine, les premiers monastères et les premières basiliques, les maisons canoniales, la Tour-du-Roi, le château royal, la basilique de la Couture, les églises rurales, les vieilles halles, anciens lieux de sépulture, vocabulaire des noms de lieux du Mans.............................................. 5 fr.

49. VOISIN. — La Chandeleur à la cathédrale de Tournai. Communication faite à la Société historique et littéraire de Tournai, par l'abbé Voisin, vicaire-général, docteur en théologie. In-8° de 60 pages et d'une planche qui représente le sceau de l'official de l'évêché de Tournai. — Description de la fête de la Chandeleur à la cathédrale de Tournai, par saint Éloi; document tiré de l'ouvrage intitulé : « Maxima bibliotheca veterum patrum, etc. » — Monseigneur Hirn, évêque de Tournai, au concile de Paris; sa détention à Vincennes. Intrusion de M. de Saint-Médard à Tournai (1811-1814). — Voyage en Terre-Sainte, fait par Jehan de Tournai, en 1487, fragment tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Valenciennes par M. le baron de La Fons-Mélicoq et publié dans les « Annales Archéologiques ».

50. VOISIN. — Nouveaux renseignements biographiques sur Nicolas de Leuze « a Fraxinis ». Communication faite à la Société historique et littéraire de Tournai, par M. le vicaire-général Voisin, membre correspondant de la commission royale des monuments. In-8° de 15 pages.

51. VOISIN. — Notice sur les anciennes tapisseries de la cathédrale de Tournai, et sur la corporation des haute-lissiers de cette ville, par le chanoine Voisin, vicaire général de Tournai. In-8° de 67 pages et d'une planche en couleur. — Ancienneté de l'usage des tapisseries, fabrication. Tapisseries anciennes les plus précieuses qui ont été conservées à Bayeux, Oxford, Sens, Beauvais, la Chaise-Dieu en Auvergne, Aix, Nantes, Valenciennes, Reims, Angers, Rome. Tapisseries de la cathédrale de Tournai, leur description; les haute-lissiers de Tournai. Extraits de l'inventaire de 1624 et liste des maîtres qui ont été reçus de 1512 à 1543.

52. VOSMAER. — Rembrandt Harmens Van Rijn. Ses précurseurs et ses années d'apprentissage, par C. Vosmaer. In-8° de xiv-190 pages et d'une planche. — Avant-propos. Un pèlerinage à Leyden. La jeunesse de Rembrandt. Van Swanenburgh. Développement de la peinture au xvi<sup></sup>e siècle. Les nouveaux principes en peinture. Les précurseurs de Rembrandt. Pieter Lastman. Retour à Leyden. Pièces authentiques. Généalogie de Rembrandt. Notes relatives aux Swanenburgh et aux précurseurs. Catalogue de l'œuvre de P. Lastman......... 3 fr. 50 c.



Gravé par Martel

d'après une Photographie

TAPISSERIE DU XIIIe SIÈCLE

# LA LÉGENDE DE SAINT MARTIN

## TAPISSERIE DU XIIIe SIÈCLE, SUR CANEVAS[1].

En appelant « tapisserie sur canevas » le tissu historié que nous publions ici, nous voudrions par cela seul en donner à nos lecteurs une définition claire et précise; car chacun sait ce qu'est un canevas et quel nom l'on est convenu de donner au travail de l'aiguille qui recouvre celui-ci de dessins en soie ou en laine. Mais notre définition d'aujourd'hui sera-t-elle comprise de l'érudit qui, dans cent ans, aurait la fantaisie de lire ces lignes ?

Une sorte de fatalité semble s'être attachée à l'histoire des tissus. Il n'en est pas un, croyons-nous, dont le nom ancien puisse nous indiquer la nature; et nous doutons même que la terminologie moderne soit assez fixée pour que les appellations d'aujourd'hui puissent être d'un grand secours aux chercheurs futurs. Combien de noms de fantaisie n'avons-nous pas déjà vu appliquer à nos tissus usuels qui paraissent et disparaissent, revenant chaque fois avec un vocable nouveau. Ce défaut de fixité régnait à plus forte raison au moyen âge, où la langue technologique n'était pas encore formée ; aussi est-il presque impossible de se débrouiller au milieu des textes latins ou français que cette époque nous fournit. Les patientes recherches de M. Francisque Michel sur le commerce, la fabrication et l'usage des étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le moyen âge[2], nous montrent toute la profondeur de l'obscurité répandue sur ces matières. Si nous nous restreignons à la question plus spéciale des broderies, nous ne trouvons point des ténèbres moins épaisses, bien qu'elles soient circonscrites dans un champ plus étroit.

Tout tissu historié a été confondu par la plupart des auteurs avec ce que

1. Au musée du Louvre, n° 1117 du Catalogue de M. le comte de Laborde.

2. « Recherches sur la fabrication des étoffes de soie », par F. MICHEL. Deux vol. petit in-4°, Paris, 1852-1854.

nous appelons aujourd'hui une tapisserie de haute lisse. Qu'il soit question d'une étoffe tissée avec plusieurs couleurs, comme sont les brochés, ou d'une mosaïque en laine exécutée sur une même chaîne, comme les tapisseries des Gobelins, ou enfin d'une broderie sur canevas ou sur toile, on n'a qu'une même expression à son service. Il y a cependant des différences profondes entre ces divers genres de produits. Dans les deux premiers, le dessin se fait en même temps que l'on fabrique le tissu; dans le dernier, le dessin s'applique sur un tissu déjà fabriqué. Mais une distinction radicale doit encore être établie entre les deux genres qui composent la première division.

Dans les tissus que nous désignons sous le terme générique de brochés, la navette dépose le fil de trame sur toute la largeur de la nappe de fils qui constitue la chaîne. La « duite », pour nous servir du terme consacré, c'est à dire le fil déposé par la navette dans sa double course d'aller et de retour, va de bord en bord de l'étoffe. C'est par certaines combinaisons qui permettent aux fils de chaîne de laisser apparaître ou de cacher par endroits les fils de trame, que le dessin se forme. C'est sur ce principe, qui reçoit une foule d'applications et de modifications diverses, qu'est fondée la fabrication de tous les tissus a dessins, même les plus compliqués et les plus dissemblables d'aspect, depuis le damassé le plus simple jusqu'aux brocatelles les plus riches. Dans ce genre un seul motif, quelles que soient ses complications, est plusieurs fois répété dans tout le cours de l'étoffe, soit sur sa longueur, soit sur sa largeur. Les anciens tissus de soie, qui ont dû de parvenir jusqu'à nous aux usages pieux auxquels on les avait consacrés, montrent à quel point les tisserands du moyen âge étaient habiles et pleins de goût; et il est plusieurs de ceux que l'on reconnaît pour avoir été fabriqués dès avant le x$^{e}$ siècle, que les industriels modernes réinventent de nouveau.

Dans ce qu'on appelle «tapisserie», la fabrication est différente. Une nappe de fils est étendue devant l'ouvrier. C'est sur cette chaîne qu'il tisse partiellement le motif qui la recouvre entièrement, ne faisant parcourir a sa navette qu'un, deux, trois ou plusieurs fils, suivant les exigences du dessin et de la couleur. La tapisserie est donc une mosaïque en laine. Chaque duite, sur chaque fil de chaîne, représente le petit prisme de marbre ou de verre des mosaïques ordinaires, et la chaîne sert de liaison. Si la chaîne a été placée horizontalement devant l'ouvrier, la tapisserie est dite de basse lisse. Elle est de haute lisse si la chaîne est verticale; mais le tissu et le point sont les mêmes. Rien dans le résultat ne différencie la tapisserie faite aux Gobelins, sur les métiers verticaux ou de haute lisse, de celle fabriquée à Beauvais sur les métiers horizontaux ou de basse lisse.

Un seul motif couvre d'habitude les tapisseries, et ce sont même les nécessités qu'entraîne après soi la production d'un seul motif qui ont fait imaginer la fabrication partielle. Si, en effet, on voulait produire un tissu historié d'un sujet unique au moyen de la fabrication ordinaire, c'est-à-dire par duites allant d'un bord à l'autre de la chaîne, il faudrait parfois donner tout un coup de navette pour un seul point. Il y aurait alors emploi en pure perte d'une certaine quantité de matière, puisque tout ce qui ne serait point apparent resterait caché. Le tissu s'en trouverait considérablement alourdi et épaissi, sans parler des difficultés que rencontrerait la fabrication. Il est vrai qu'avec un choix habile des couleurs et du dessin, et qu'avec des laines d'une finesse excessive, on peut imiter sur le métier les châles de l'Inde qui sont des mosaïques en laine comme les tapisseries de haute ou basse lisse; mais la chose serait inexécutable s'il s'agissait d'une grande tenture avec personnages, et de fils de laine d'une grosseur ordinaire.

Ces différences de fabrication étant bien établies, on voit de quelle importance ce doit être dans l'histoire des tissus historiés de savoir au juste à quel genre appartient celui dont on parle, afin de ne point confondre un vrai tissu avec une tapisserie, et une tapisserie avec une simple broderie. Aussi croyons-nous que, faute d'avoir abordé cette partie technique de la question, tous les auteurs qui ont jusqu'ici traité de l'histoire des tapisseries ont commis de graves erreurs en faisant remonter la fabrication de celles-ci bien avant l'époque où nous croyons qu'elle fut pratiquée.

S'il fallait établir un ordre chronologique dans l'apparition successive des différents genres de tissus historiés dans l'antiquité, nous croirions être d'accord avec la logique en supposant que les tissus peints ont dû arriver les premiers; qu'ensuite est venue la broderie, cherchant à imiter ceux-ci; et qu'enfin le tissage à dispositions, les étoffes brochées et les tapisseries ont apparu en dernier lieu. Cet ordre a dû présider aussi à la résurrection des arts dans le Nord et l'Occident, lorsqu'une société régulière essaya de se reconstituer à la suite de l'invasion des Barbares. Ainsi Grégoire de Tours parle formellement des toiles peintes, « velis depictis », à propos du baptême de Clovis, et nous pensons que dans tous les textes de l'époque mérovingienne et carolingienne, d'où il n'est pas possible d'inférer qu'il s'agit d'un simple tissu, il faut croire qu'il est question d'une broderie.

Pour cette raison, il nous est impossible de voir autre chose que des broderies dans l'innombrable quantité de parements d'autels qu'Anastase le Bibliothécaire nous montre avoir été donnés aux églises de Rome par les papes ses contemporains. Dans ses descriptions sommaires, nous voyons le plus sou-

vent un tissu orné de médaillons faits d'une étoffe d'or chargée de la représentation d'une scène de l'Évangile ou de l'effigie de l'une des personnes divines, bordée d'une autre étoffe et ornée de pierres fines, comme dans cet exemple typique pris au hasard : «Vestem rubeam alithynam, habentem in medio tabulam de chrysoclavo, cum historia D. N. Jesu Christi...ex margaritis ornatam ...et in circuitu listam de chrysoclavo». Parfois il est possible de reconnaître que le fond est oriental à ce qu'il est chargé de lions, d'éléphants ou de griffons, ou à ce qu'il est appelé «byzantin», tandis qu'on ne saurait discerner la façon dont ont été figurées les «histoires» sur médaillons tissés d'or qui y sont rapportés. Mais un auteur contemporain d'Anastase le Bibliothécaire est, heureusement pour nous, plus précis. Jean Diacre entre, en effet, dans des détails qui nous sont précieux sur la façon dont étaient ornés les rideaux et les parements d'autel que l'évêque de Naples, Athanasius, donna à l'église Saint-Janvier, de l'année 850 à l'année 872. Voici ce texte : «Supra quod (altare) velamen cooperuit, in quo martyrium sancti Januarii ejusque sociorum acupictili opere digressit.... Eodem enim opere in ecclesiâ Stephaniâ tredecim pannos fecit, evangelicam in eis depingens historiam, quos jussit in columnarum capitibus ad ornamentum pendere ».

Sans nous arrêter à l'usage de suspendre des draperies aux chapiteaux des colonnes que ce passage révèle, il nous est impossible de voir autre chose que des broderies dans ce travail à l'« acu pictili » dont parle Jean Diacre.

Cette citation suffira pour montrer quelle réserve on doit apporter dans la dénomination des tentures historiées dont parlent les auteurs. L'art de la broderie devait être et était en effet une des occupations des couvents de femmes dans cette grande réhabilitation du travail qu'avaient entreprise les ordres monastiques d'Occident à leur origine. Des textes nombreux nous montrent des écoles et des ateliers de broderie institués dans certaines abbayes du Nord, ouvroirs qui durent façonner tout ce que l'on trouve de broderies appliqué aux usages du culte.

Il existait cependant des brodeurs laïques dès les temps les plus reculés, surtout en Angleterre, où ils avaient obtenu une réputation si universelle que l'expression « opus anglicanum » devint synonyme de broderie[1]. A Paris ils étaient en assez grand nombre, à la fin du XIII[e] siècle, pour avoir fait enregistrer leurs statuts devant le prévôt de Paris, Guillaume de Hangest. Quatre-vingt-quinze patrons prirent part à la déclaration des coutumes du métier

1. « English medieval embroidery ». J. H. Parker. London, 1848.

exercé surtout par des femmes, car nous trouvons 82 brodeuses contre 13 brodeurs seulement[1]. C'est ce qui explique que dans les rôles de la taille de Paris, sous Philippe le Bel, en 1292, on ne trouve que 14 « brodeurs ou broderesses », parce que presque toutes les femmes occupées de ce métier étaient mariées à des artisans ou à des marchands[2].

Chaque brodeur ne pouvait avoir qu'un apprenti à son service, et devait le garder huit ans. Pendant la dernière année seulement, il avait le droit d'en prendre un second pour remplacer celui qui allait entrer en maîtrise. Brodeurs, brodeuses et apprentis se réunissaient chez certains d'entre eux qui tenaient ouvroir, pour faire œuvre de leur métier, suivant les nécessités des commandes. Mais il leur était défendu d'aller chez des étrangers à la corporation, parce qu'il « en vient tel inconvenient que quant li mestres ont convenant à riches homes de fère leur œuvre, il ne peuent treuver leurs ouvriers parcequ'il euvrent ailleurs que chiez ceuls qui sèvent du mestier, et ne peuent tenir convenant aus riches homes par leur deffaute. » Le travail de nuit était défendu, « car l'œuvre fète de nuiz ne peut estre si bone ne si souffisant comme l'euvre fète de jourz. » Des amendes, au profit du roi et des gardes du métier, assuraient l'exécution de ces prescriptions, prémisses de cet esprit de réglementation qui a pesé si longtemps sur l'industrie française, qu'elle porte encore les marques de ces entraves.

Nous n'avons point à faire ici l'historique de l'art de la broderie pendant le moyen âge : on en trouvera les éléments, avec les textes à l'appui, dans le livre où M. Francisque Michel a réuni tout ce que ses lectures si nombreuses lui avaient donné de matériaux sur le commerce, la fabrication et l'usage des tissus. Nous devons même ajouter que la partie relative au sujet qui nous intéresse possède des qualités de composition, absentes malheureusement du reste de l'ouvrage, mine inépuisable de documents[3].

Abandonnons maintenant les textes pour nous occuper des monuments. Le plus ancien que nous connaissions est cette grande litre, qui servait jadis à décorer la cathédrale de Bayeux aux jours de fête et que l'on appelle fort improprement la « Tapisserie de la reine Mathilde ». Cette tapisserie n'est qu'une broderie faite en laines de plusieurs couleurs sur une toile qui sert de fond et sur laquelle les sujets se détachent en vigueur. Les teintes de la

1. G. B. Depping, « Règlements sur les arts et métiers de Paris », dans les « Documents inédits ». Paris, 1837.

2. H. Géraud, « Paris sous Philippe le Bel », dans les « Documents inédits ». Paris, 1837.

3. F. Michel, « Recherches sur les étoffes de soie, d'or et d'argent pendant le moyen âge ». Tome IIe, pages 329 et passim.

laine, assoupies et rompues par le temps, se marient au blanc jauni du tissu pour former un ensemble harmonieux qui rappelle l'effet des peintures égyptiennes. Les couleurs sont le bleu de trois tons, le vert, le rouge et le jaune brun, employés avec une grande liberté de fantaisie. Les têtes et les mains sont dessinées par un simple trait bleu ou rouge, formé par une série de points obliques juxtaposés, présentant l'aspect d'un cordonnet tordu. C'est une sorte de grossier plumetis, « opus plumarium ». Les vêtements et leurs plis, les chevaux, les édifices, les vaisseaux, etc., dessinés par le même procédé que les têtes et les mains sont, en outre, garnis de laine dont les fils, couchés parallèlement les uns aux autres, vont d'une extrémité à l'autre du champ qu'ils doivent couvrir. D'autres fils de même couleur, sinon de même ton, sont couchés parallèlement de distance en distance sur les premiers avec lesquels ils forment un angle droit. Enfin des points posés à cheval, de place en place, sur ces fils secondaires, les cousent au fond et fixent tout le système.

Un vêtement n'est jamais de la couleur du trait qui le circonscrit ou qui dessine ses plis, un manteau bleu étant dessiné en rouge ou en jaune brun, tandis qu'un sayon rouge le sera en bleu. Cette variété rend même inexactes toutes les reproductions que l'on a faites de la célèbre broderie, car les traits y sont toujours exprimés par une même couleur que l'on a faite plus foncée que les objets, tandis qu'en réalité elle est parfois plus claire. De plus, au lieu d'être tracé par une ligne ferme et pleine, le dessin est indécis, tel que le peut donner une broderie grossière.

Certaines miniatures de la même époque sont dessinées et peintes par un procédé absolument semblable, c'est-à-dire en teintes plates circonscrites ou accentuées par un trait d'une autre couleur. Enfin, nous ne saurions mieux comparer cette broderie qu'à un émail cloisonné, où le dessin est exprimé par une bande de métal qui forme des alvéoles où l'on parfond des couleurs vitrifiables.

La broderie de la légende de la saint Martin, qui appartient au musée du Louvre où elle est entrée avec la collection Révoil, en 1826, bien qu'elle couvre tout le champ du tissu qui la porte et qui est un canevas à deux fils, est faite par les mêmes procédés que celle de Bayeux. Il n'y a d'exception que pour les visages et les extrémités qui sont brodés au point que l'on appelle plumetis, croyons-nous. Les points, en effet, sont obliques et couchés parallèlement les uns aux autres, par séries opposées, de façon à imiter les barbes d'une plume insérées de chaque côté de la nervure qui les porte. Ce mode de travail, qui peut suivre tous les contours, se

prêter à toutes les formes et recevoir toutes les modifications de couleurs et de teintes, perfectionné par des ouvrières habiles, nous semble avoir été celui qui a servi à faire, pendant le moyen âge, tant de chefs-d'œuvre de broderie. La mitre de Jean de Marigny, publiée par les « Annales Archéologiques », dans le tome XIII, est un des remarquables spécimens de ce système.

Les couleurs employées sont le blanc, le bleu et le bleu clair; le rouge, et un rouge brun qui tourne au pourpre; le violet foncé, qui remplace le noir; un jaune brun, qui était peut-être du vert et dans lequel il nous semble reconnaître deux tons. Mais quatre siècles d'usage, d'air, de lumière et de poussière ont altéré et assoupi toutes les teintes, qui ont acquis cette harmonie effacée des anciennes fresques.

Les médaillons circulaires où sont distribuées différentes scènes de la légende de saint Martin sont à fond blanc et circonscrits par un cercle rouge bordé d'un filet rouge foncé entre deux filets bleus. Les disques qui relient entre eux ces médaillons sont à fond bleu, ornés de rosaces à huit pétales, quatre jaune brun, quatre violet foncé, bordés en rouge avec contre-trait blanc à l'intérieur.

Les champs quadrangulaires à côtés courbes, compris entre les médaillons, sont à fond jaune brun. Les fleurons rayonnants qui les décorent sont en couleur bleue de deux tons, à nervures blanches ou rouges et bordés de violet. Ils naissent d'une étoile blanche, bordée de rouge, cerclée d'un anneau rouge bordé de blanc, ou d'un carré rouge bordé de violet, encadrant un quatre-feuilles blanc sur fond violet. La bordure est formée d'un filet violet bordé de rouge disposé en zigzag sur un fond bleu d'un côté, blanc de l'autre, de façon à former des dents de scie. La bordure supérieure n'existe plus.

Dans les sujets que nous allons décrire, les chairs sont dessinées en rouge ou en rouge brun, ainsi que les traits du visage et les cheveux, qui sont exprimés en jaune brun, tandis que les yeux le sont par un point bleu. Nous avons dit que les visages et les mains étaient brodés au plumetis, tandis que tout le reste était en laine couchée. Les fils qui retiennent celle-ci sont souvent en lin dont la teinture a parfois blanchi. Aussi parfois les bleus sont-ils zébrés de bleu clair.

Les scènes de la légende de saint Martin sont rangées par lignes horizontales et se suivent comme les mots d'un livre, la première commençant dans le haut à gauche, la dernière finissant dans le bas à droite. C'est, pour le haut et le bas, l'ordre inverse des vitraux.

Premier médaillon. — Saint Martin non nimbé donne la moitié de son manteau à un pauvre. — Le saint est vêtu d'une tunique bleue dessinée en rouge, de bas-de-chausses bleus et de chaussures violettes. Son manteau est rouge. Le cheval est en rouge brun dessiné en violet avec trait intérieur en jaune brun. Le harnachement est jaune et bleu. Le pauvre est vêtu de braies violettes. Son corps était exprimé en laine brune couchée et maintenue par des points en fil de même couleur. Mais, comme nous venons de le dire, le fil a blanchi, tandis que la laine s'est foncée de ton, de sorte que le corps du pauvre est zébré de lignes blanches. Ce même effet s'est souvent produit dans les bleus où le fond est resté plus solide que les fils d'attache. Terrain jaune brun bordé de rouge.

Deuxième médaillon. — Saint Martin voit en songe Jésus-Christ revêtu de la moitié du manteau qu'il a donnée au pauvre.

Saint Martin, non nimbé, est couché sur un lit crénelé, garni de colonnes formant dossier, autant qu'on peut le deviner d'après le dessin qui nous semble représenter le lit vu par les pieds. L'armure du saint, composée de sa cotte de mailles, de son épée et de son bouclier, y est suspendue. Le saint, la tête appuyée sur un oreiller à taie quadrillée de bleu, est vêtu d'une tunique rouge et recouvert d'une draperie bleue à plis rouges bordés de jaune. Jésus-Christ, à nimbe blanc croiseté de bleu, est vu à mi-corps, revêtu d'une robe bleu clair, tenant de chaque main le manteau rouge posé sur ses épaules. Il semble sortir d'un arc-en-ciel à chaque extrémité duquel est placée une tête d'ange nimbée de bleu.

Troisième médaillon. — Baptême de saint Martin. — Saint Martin, nimbé de bleu, est plongé jusqu'à mi-corps dans une cuve en forme de calice. Le prêtre qui le baptise, largement tonsuré, est revêtu d'une longue aube blanche dessinée en rouge; il porte une étole bleue qui descend très-bas. La main de Dieu, non nimbée, sort de nuages bleus et bénit saint Martin. La cuve baptismale et le clocher qui s'élève derrière le prêtre sont de couleurs variées.

Quatrième médaillon. — Saint Martin ressuscite un catéchumène à Poitiers. — Le saint, nimbé de bleu bordé de rouge, est revêtu d'une longue robe à manches larges et à capuchon qui semble attaché à un camail. Cette robe est en violet foncé et dessinée en bleu. Les manches justes d'un vêtement bleu de dessous, d'une tunique par exemple, sortent des manches larges du vêtement supérieur. Saint Martin était encore moine quand il fit ce miracle; aussi ce costume doit-il être soit celui d'un ordre autre que les bénédictins dont le vêtement était différent, soit celui des ecclésiastiques. En tout cas, il est fort intéressant à noter. Le catéchumène est à demi recouvert d'une

draperie rouge dessinée en violet. Le lit et l'édifice sont en couleurs variées. La main de Dieu, non nimbée, sort de nuages bleus bordés de rouge.

Cinquième médaillon. — Saint Martin rend la vie à un pendu. — Le saint, nimbé de bleu avec bordure rouge, porte le même costume que dans la scène précédente. La main de Dieu, non nimbée, sort de nuages bleus de deux tons, bordés de rouge. Le pendu deux fois représenté, d'abord au gibet, puis debout à côté de saint Martin, est vêtu d'une tunique rouge, avec une ceinture et des bas-de-chausses bleus, et des souliers violets.

Sixième médaillon. — Saint Martin sacré évêque. — Le saint placé à droite, nimbé de bleu, reçoit une mitre blanche à orfrois bleus, dessinée en rouge. Son amict est bleu, sa chasuble est rouge dessinée en bleu, sa tunique en bleu clair dessinée en rouge, son étole en jaune brun et l'aube est parée d'un orfroi croiseté de rouge; chaussures violettes. Le prêtre qui pose la mitre est en aube parée, avec une étole bleue croisée sur la poitrine. Chaussures violettes. Le saint évêque qui sacre saint Martin est nimbé de bleu. Sa mitre est semblable à celle précédemment décrite. Son amict est rouge, bordé de pourpre; sa chasuble en bleu clair dessinée en rouge bordée de pourpre; la tunique en rouge et pourpre; l'étole en jaune brun; l'aube dessinée en rouge comme toutes les choses blanches représentées dans cette broderie, et parée de bleu. Chaussures violettes; gants à orfrois; crosse bleue. Le prêtre à gauche est en aube blanche et en étole jaune brun. Il tient un livre et une banderole blanche dessinée en bleu clair d'un caractère assez indéfinissable, qui est peut-être le pallium archiépiscopal. En avant se tient un enfant les mains jointes; il est vêtu d'une robe bleue bordée de pourpre et dessinée de trois plis en jaune brun. La main de Dieu, sans nimbe, sort de nuages bleus et bénit saint Martin.

Septième Médaillon. — Saint Martin guérit le Lépreux, ou fait apparaître le fantôme de l'homme dont la tombe était vénérée dans un monastère voisin de Tours. Saint Martin ayant encore guéri des possédés, il nous est difficile de préciser cette scène d'une façon absolue; en voici la coloration :

Saint Martin, nimbé de bleu, en mitre blanche à orfrois bleus, bordée de rouge, amict bleu clair, chasuble rouge dessinée en bleu, tunique bleu clair, étole bleue, aube parée de bleu, chaussure violette, gants blancs à orfrois, crosse bleue. Le possédé, le lépreux ou le fantôme est en brun clair; il est à demi vêtu d'une grande draperie violette dessinée en jaune brun qui recouvre sa tête. L'arbre placé derrière lui est bleu; l'édifice placé derrière Saint-Martin est polychrome.

Huitième Médaillon. — Saint Martin donne sa tunique à un pauvre à la

porte de la basilique de Tours. C'est après qu'il se fut ainsi dépouillé pour la seconde fois de ses vêtements, qu'un globe lumineux apparut sur la tête du saint tandis qu'il célébrait la messe.

Saint Martin, nimbé de bleu, est représenté entièrement nu, ne portant que sa chape, qui est rouge, dessinée en pourpre. Une calotte, qui n'est peut-être que le capuchon de la chape, recouvre sa tête. La tunique que reçoit le pauvre agenouillé est pourpre à plis bleus. La basilique de Saint-Martin est indiquée par une grande arcade polylobée.

NEUVIÈME MÉDAILLON. — Saint Martin ressuscite un enfant.

Le saint, nimbé de rouge, coiffé de la même mitre que dans les scènes précédentes, est vêtu d'une longue tunique bleue dessinée en jaune, recouverte par une chape pourpre, dont le capuchon rabattu est mieux caractérisé que tout à l'heure. L'enfant, à moitié nu, a le bas du corps enveloppé dans une draperie jaune brun. Sa mère, qui le tient debout devant elle, porte une robe bleue par-dessous un manteau rouge dessiné en bleu. Un voile blanc couvre sa tête. Le père est en tunique jaune brun dessinée en pourpre et retenue par une ceinture bleue : ses bas-de-chausses sont pourpres ou rouge brun.

DIXIÈME MÉDAILLON. — Saint Martin chasse le diable du corps d'une vache furieuse. — Le saint, nimbé de bleu, en mitre blanche à orfrois bleus, dessinée en rouge, est revêtu d'une chape pourpre dessinée en rouge par-dessus une tunique bleue. Son acolyte, tonsuré, porte une robe jaune brun bordée de violet. Le diable est violet dessiné en rouge ; il tient un croc recourbé de la griffe gauche. La vache est rouge dessinée en pourpre. Le terrain est polychrome : un jaune brun qui probablement était vert y domine.

ONZIÈME MÉDAILLON. — Saint Martin et les oiseaux.

Nous ne trouvons rien dans la « Légende dorée » qui se rapporte à ce trait de la vie de saint Martin, non plus que dans Grégoire de Tours, qui n'enregistre guère que les miracles accomplis par les reliques de l'un de ses prédécesseurs sur le siége épiscopal de Tours. Jacques de Voragine raconte seulement que les animaux étaient soumis à saint Martin. Dans la scène qui nous occupe, les oiseaux semblent pêcher des poissons ou s'abattre sur des animaux d'une forme très-indéterminée, qui sont figurés soit sur le sol, soit sur l'eau. Le saint est nimbé et vêtu comme dans la scène précédente. Son acolyte, largement tonsuré, porte une robe bleu zébré, à manches larges, par-dessus une robe de dessous à manches rouges étroites. Les oiseaux sont en jaune brun dessinés en violet ; le terrain ou l'eau sont exprimés en bleu ; les animaux, quels qu'ils soient, sont en jaune brun.

DOUZIÈME MÉDAILLON. — Mort de saint Martin.

Le saint, nimbé de rouge, est couché sur son lit, coiffé de sa mitre et enveloppé dans une grande robe à capuchon bleu, dessinée en rouge. Le clergé qui l'entoure est vêtu de robes rouges, de même forme, dessinées en bleu. Les deux prêtres de droite ont seuls leur capuchon relevé sur la tête. Ceux de gauche sont tête nue, et l'un d'eux tient un livre. L'âme de saint Martin, sous la forme d'un enfant nu et sans sexe, est soutenue dans les airs par deux anges vêtus de robes jaune brun, dessinées en rouge. Un objet assez indéfinissable est suspendu à droite dans les airs : ce doit être le diable que saint Martin interpelle à l'heure de sa mort, car cette scène est exactement reproduite d'après le récit de la « Légende dorée ». Le saint est couché sur le dos afin de mieux voir le ciel ; le clergé s'empresse autour de lui ; le sein d'Abraham va recevoir son âme, et le diable, interpellé par lui, doit assister au triomphe de celui qui l'a vaincu si souvent déjà.

Telle est cette broderie, qui nous semble appartenir au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, et que nous avons décrite dans la variété de ses couleurs, afin de faire comprendre l'économie de sa décoration. C'est la même que pour les vitraux, un effet disséminé et varié au moyen de teintes plates qu'harmonisent des lignes de couleur liant entre elles les couleurs opposées. Nous ne dirons pas que le dessin des figures de ce tissu historié soit très-habile. L'inexpérience du dessinateur, la rudesse du procédé, la grossièreté de la matière, les altérations du temps, une foule de causes ont concouru à donner des formes quelque peu sauvages aux personnages qui figurent la légende de saint Martin. Mais, à distance, l'effet est franc, l'ensemble harmonieux et le résultat tout à fait satisfaisant. Lorsque cette broderie était suspendue au dossier d'un siége épiscopal ou au front d'un autel, elle s'harmonisait avec les peintures des murs, les vitraux des fenêtres, les dalles du sol, les émaux des châsses, les miniatures des missels et les tissus des vêtements ecclésiastiques. L'art décoratif était un dans ses manifestations diverses, et une harmonie, dont il nous est difficile de nous faire une idée, devait résulter de cette unité qui avait présidé à la fabrication de tant de choses faites par des procédés différents.

Il existe dans les galeries du Louvre deux autres tissus historiés qui feront mieux comprendre ces qualités décoratives que nous reconnaissons à la tapisserie sur canevas que nous venons de décrire. Ce sont « l'antependium » et le retable de la chapelle du Saint-Esprit au musée des Souverains. L'art du brodeur et du tapissier y sont poussés à leur perfection : les personnages sont d'un dessin très-correct, le modelé en est suffisant ; rien n'y pèche contre les règles de l'art. Mais cependant ces merveilles de la navette et de l'aiguille, vues à distance, perdent les qualités d'ensemble qu'elles ont pu posséder de

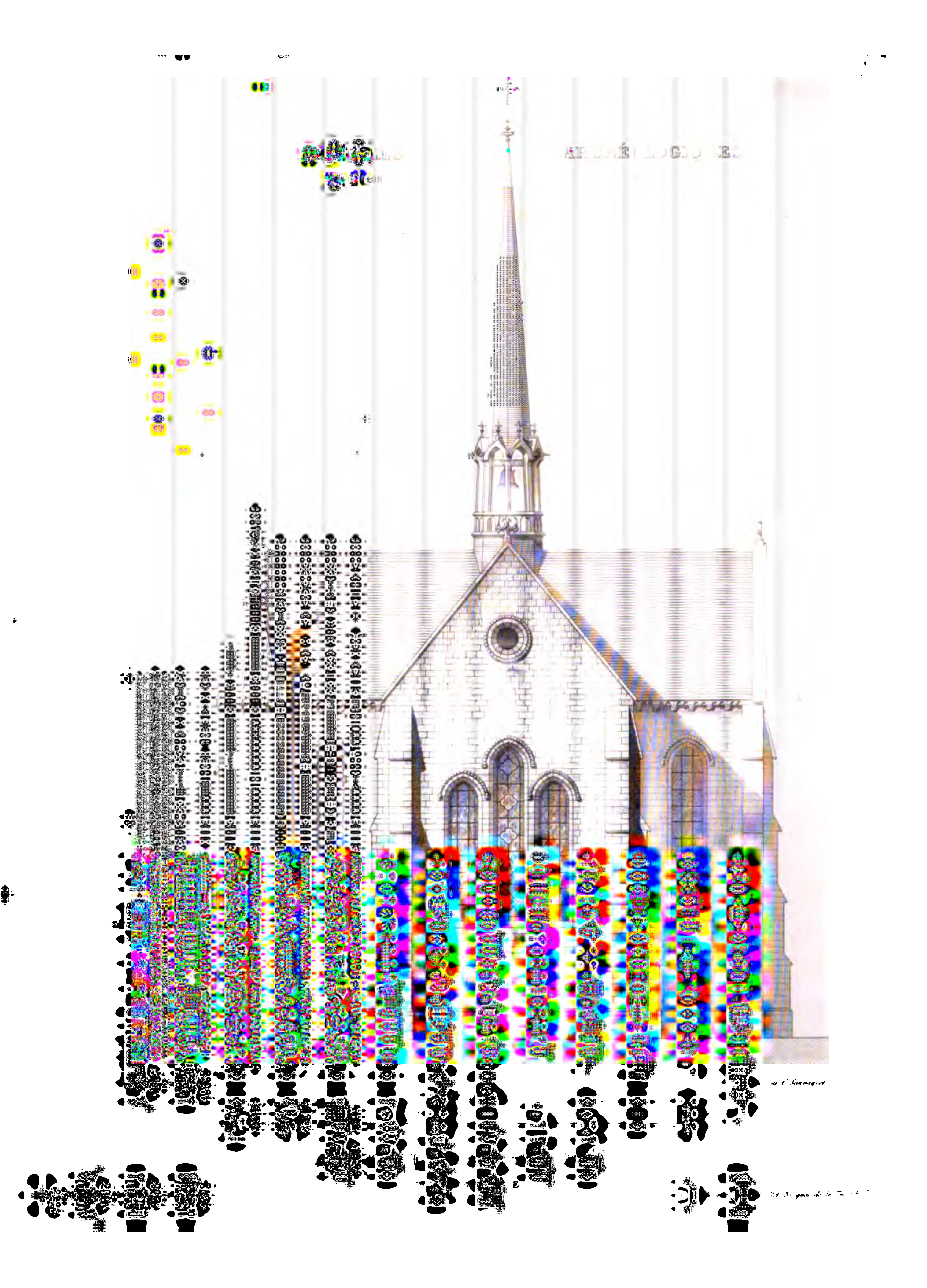
près lorsqu'elles étaient dans toutes leur fraîcheur, mais qui, alors comme aujourd'hui, devaient disparaître lorsqu'on s'en écartait. C'est que l'ouvrier a voulu rivaliser avec les délicatesses de la peinture à l'huile. Il a soigné ses tableaux à l'aiguille comme aurait fait un miniaturiste avec son pinceau, et n'a point songé que toutes ces délicatesses seraient inutiles, devant être perdues dans un ensemble décoratif.

Nous avons parlé de navette et d'aiguille à propos des tentures de la chapelle du Saint-Esprit, et il nous faut expliquer cette alliance de mots. C'est que ces tentures nous semblent être le produit de l'art du tapissier et de celui du brodeur réunis. Les draperies, les fonds et les accessoires sont exécutés en tapisserie de laine au métier, comme nous l'avons expliqué plus haut. Certains ornements seulement y sont rapportés à l'aiguille. Les carnations, au contraire, ont été exclusivement exécutées en broderie de soie avec beaucoup d'art. Les points sont parallèlement rangés les uns à côté des autres normalement aux fils de la chaîne, autant que la chose a été possible. C'est surtout dans les visages que ce soin à ne point apporter de trouble dans l'économie générale du tissu se remarque; et la délicatesse du passage d'un ton ou d'une nuance à une autre n'y perd rien. Dans les cheveux, dans les extrémités, le même système n'a plus été possible, et il a fallu suivre les contours. Mais les points, couchés les uns à côté des autres, restent toujours parallèles. Nul travail, mieux que celui de ces tentures, n'a mérité le nom de « opus acupictile », car réellement il nous représente une peinture à l'aiguille.

Mentionnons encore, pour en finir avec la broderie décorative, les tentures à personnages compris entre de grands rinceaux de feuillages que possède le musée de l'hôtel de Cluny. Ces œuvres du XVIe et peut-être des commencements du XVIIe siècle nous ramènent à la thèse par laquelle nous avons commencé cette étude. C'est que l'histoire des tapisseries historiées s'est de tout temps compliquée de celle des tentures en broderies, et que l'on ne saurait apporter trop de soins dans l'étude des textes et dans celle des monuments, ce qui semble beaucoup plus aisé et ce qui cependant ne l'est guère, à ce qu'il paraît.

ALFRED DARCEL.

---



# CHAPELLE ABBATIALE

## DE SAINT-JEAN-AUX-BOIS

SUITE [1].

---

Entrons dans le petit édifice.

Par une disposition exceptionnelle, le transept est divisé par une pile monocylindrique. Le regard en est frappé tout d'abord. Craignant la trop grande portée des arcs-ogives de la croisée, l'architecte les a soulagés par un arc-doubleau intermédiaire qui, porté par les piles, empêche toute espèce de déformation. Il a, de plus, afin d'assurer la perpendicularité de ces colonnes, sur lesquelles s'exercent des poussées contraires, élevé au-dessus des voûtes un petit mur joignant ceux du chœur et de la nef. Ce mur, en chargeant les points d'appui, garantit leur stabilité et il a l'avantage de relier la construction à sa partie supérieure. Le chœur est voûté de la même manière sur travée double, avec cette différence que l'arc-doubleau porte sur deux culots fortement engagés dans la muraille. C'est, du reste, dans la composition des voûtes que l'architecte a montré sa grande habileté de constructeur. Voulant avoir toutes ses naissances de voûtes à la même hauteur et les clés au même niveau, malgré l'ouverture inégale des arcs, il a très-simplement résolu le problème en élevant, selon le besoin, ses ogives sur une partie verticale complémentaire. Ce moyen avait l'avantage de lui permettre de prendre des jours latéraux presque jusqu'au sommet des arcs-formerets et d'éviter, dans le chœur et la croisée, la forme généralement bombée des voûtes élevées sur plan carré. Les autres parties sont voûtées ordinairement sur travées bar-

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXIII, pages 150-157.

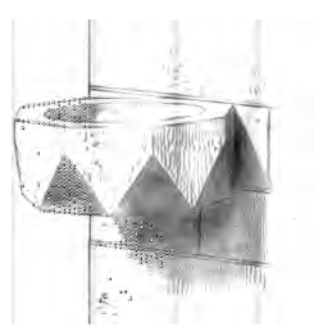
…vées de la nef ont une largeur inusitée. La plupart …ement sculptées, ainsi que le montre celle dessinée … avec les retombées de la nef et du chœur.

… rose, une élégante arcature, dont le soubassement … retourne et s'interrompt sur les murs latéraux de … défaut de la construction, suffirait à montrer qu'il … de ce côté de la chapelle.

…oderne pourtourne le chœur, nous avons retrouvé … dont nous avons indiqué l'emplacement, à droite de …al. C'est un simple enfoncement ogival, autrefois …-être existe-t-il en face de cette piscine une armoire … dans le transept.

… porte principale un petit bénitier ancien, engagé … nous le reproduisons ici, afin de rendre notre mono… …ue possible.

CHAPELLE DE SAINT-JEAN-AUX-BOIS.



ANCIEN BÉNITIER.

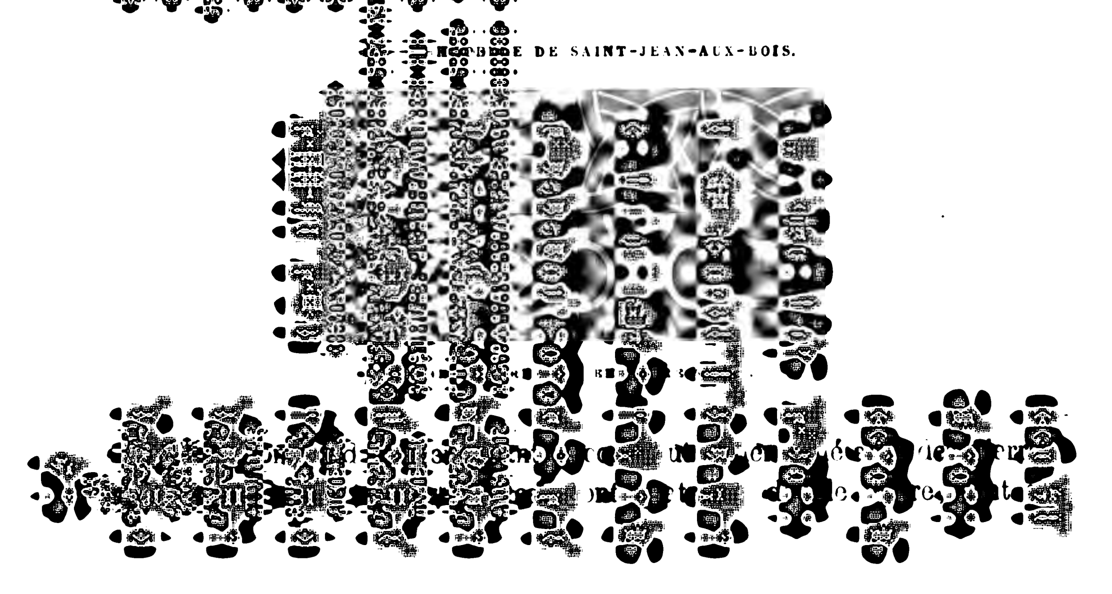
…ée dans la chapelle par de hautes fenêtres, percées …





...its plombs. Le vitrail central de l'abside, le
...représente, divisée en vingt-cinq sujets, la
...s de ces panneaux sont détruits; parmi ceux
... reconnu le Portement de croix, la Mise au
...ant Pilate. Si l'on se rend compte, par la
...roduit par de semblables vitraux dont les
...briser et répandre également les rayons
...le l'édifice, entièrement peint d'une couleur
... loin de présenter l'aspect sombre et triste
...ins littérateurs ultra-romantiques.

..., bien simple, n'était guère composé que de
... fond jaune d'ocre. Les seules parties plus
...r lesquels on aperçoit encore des traces de
...robable que les clés de voûte étaient aussi
...ar on distingue, à travers le badigeon dont
...i, une teinte plus foncée qui s'étend jusque
... enlevant avec précaution le lait de chaux,
...es-unes de ces décorations dont il reste si
... assez reculée, la chapelle a été entièrement
...es; toutefois le décorateur n'a pas repassé
...le montrent plusieurs endroits où l'humidité
...e. Un autre motif d'ornementation ne devait
... grand caractère à notre monument : nous
...rre cuite émaillée, dont malheureusement il
... importants.



marbre noir. Ces dalles sont toutes plus ou moins usées ou brisées. La mieux conservée représente un personnage noble ayant un chien à ses pieds et entouré d'une arcade trilobée; un bouclier est à son côté. Des entailles, creusées à la place de la tête et des mains jointes, avaient reçu des plaques de marbre blanc, peut-être même de cuivre, sur lesquelles étaient figurés le masque et les extrémités. Il ne reste des inscriptions que quelques lettres, trop éloignées les unes des autres pour offrir un sens; cela est d'autant plus regrettable que les noms seuls de ces personnages auraient probablement jeté un jour nouveau sur l'histoire de l'abbaye. Plusieurs autres tombes, de la fin de la renaissance, dont nous avons donné plus haut les inscriptions, ont été enlevées et déposées ailleurs.

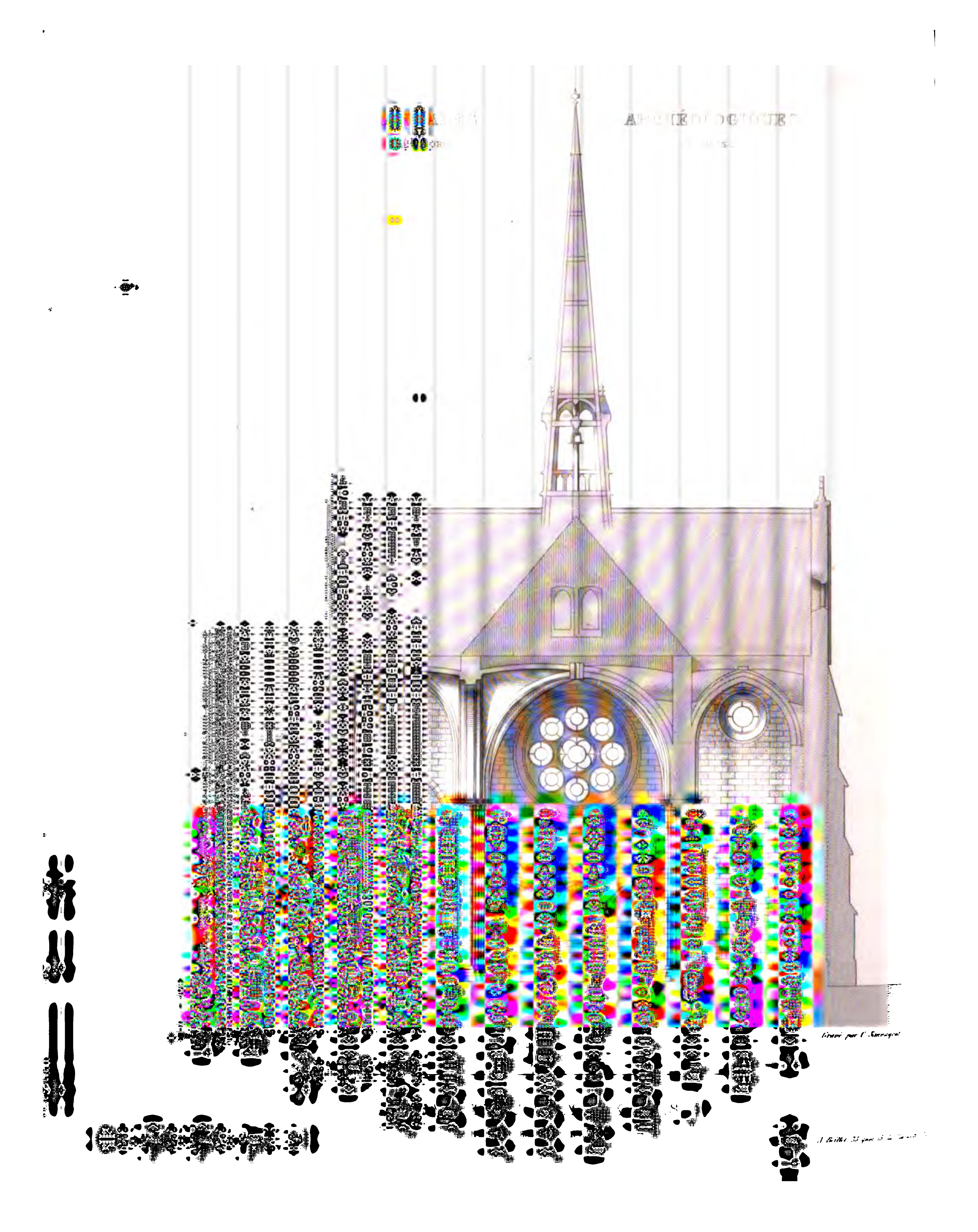
Au XVII^e siècle, les religieux avaient conservé le même mode de sépulture, comme en font foi les inscriptions que nous avons citées. Ce grand nombre de pierres tumulaires, de diverses époques, a dû contribuer à conserver jusqu'aujourd'hui l'habitude de ce genre d'inhumation; aussi voit-on, dans le cimetière attenant à l'église, de nombreuses dalles posées à plat et chargées d'épitaphes élogieuses à la mémoire du défunt. Toutefois, par économie ou ignorance du dessin, on ne reproduit plus l'effigie de la personne morte; en outre, les inscriptions, sauf les noms semblables, sont si bien passées à l'état de formule, que nous avons trouvé la suivante appliquée à un enfant de cinq mois et huit jours :

O, BON FILS, QUI FUS PENDANT TA TROP COURTE VIE UN MODÈLE DE SAGESSE ET DE VERTU...

Qu'il y a loin de ces ridicules expressions de regret à la grave simplicité de celles du moyen âge! Mais rentrons à l'intérieur pour terminer rapidement notre description.

On voit de chaque côté du chœur, à une hauteur de cinq mètres environ, les amorces d'une poutre engagée dans les piles de la croisée. Cette poutre, sciée aujourd'hui et dont les parties visibles sont décorées de peintures du XIII^e siècle, était prévue. Elle devait rester en permanence, puisque ses extrémités reposent sur des chapiteaux dont le but n'est autre que de les recevoir. Il est permis de supposer qu'elle servait de support à un Crucifix accompagné de la Vierge et de saint Jean, comme certains manuscrits et d'anciennes descriptions en donnent des exemples.

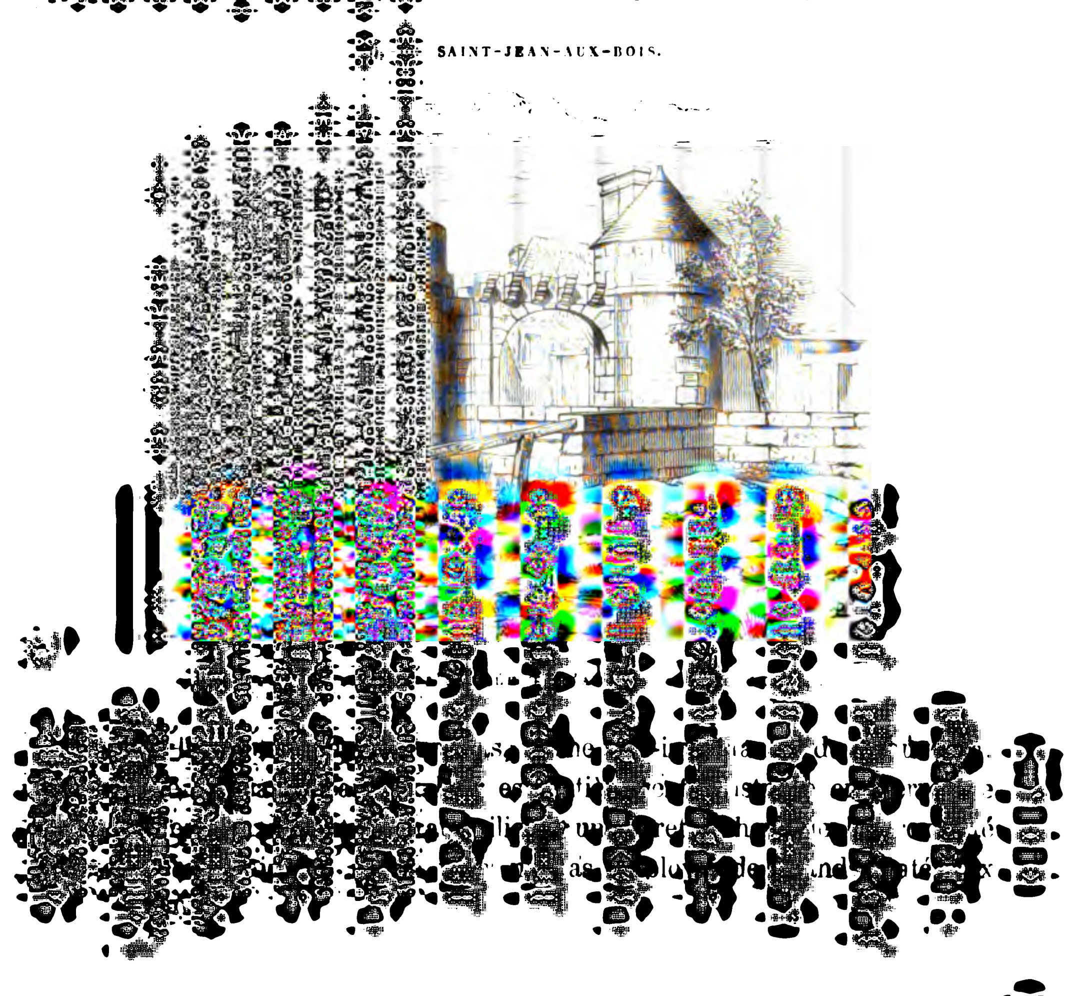
La sacristie et son étage supérieur, ancien chartrier, auquel on accède maintenant par un escalier en bois, n'ont rien de particulier; ils sont tous deux voûtés, et l'on devine aisément, derrière les armoires actuelles, les portes de communication avec les bâtiments adjacents. Une série de stalles à



[illegible] Louis XIII, remplit la croisée et une grande [illegible]nt remarquer que par leur lourdeur et leur [illegible] des fonts baptismaux, en pierre sculptée, [illegible] curé de Saint-Jean-aux-Bois. Ces sculptures [illegible] qui, plus expérimentée, aurait certainement [illegible]ies.

[illegible] chapelle sont peu intéressants, vu leur mau-[illegible]ndant on trouve encore, à peu près intacte, [illegible] en six travées, porte sur des colonnes isolées; [illegible]r une porte de forme cintrée. Une autre [illegible] est détruite, relie celle-ci à la chapelle. Nous [illegible] étage est démoli. Toutes ces constructions [illegible]s, si l'on s'en rapporte à la grande entrée à [illegible]les que l'on voit encore à cette heure; il n'est [illegible] de défense ait servi à protéger les religieuses [illegible]s leur isolement pouvait les exposer.

SAINT-JEAN-AUX-BOIS.



[illegible]

dont le transport aurait été très-difficile par des chemins souvent impraticables. D'ailleurs il y avait de l'économie et une grande facilité à employer de petits matériaux. Aussi, sauf les piles monocylindriques, les chapiteaux, les culots et les colonnettes, toute la bâtisse n'est-elle composée que de moëllon taillé et appareillé. La cathédrale de Noyon, entièrement construite par le même procédé, montre suffisamment le parti que l'on peut tirer de ce système développé sur une plus grande échelle.

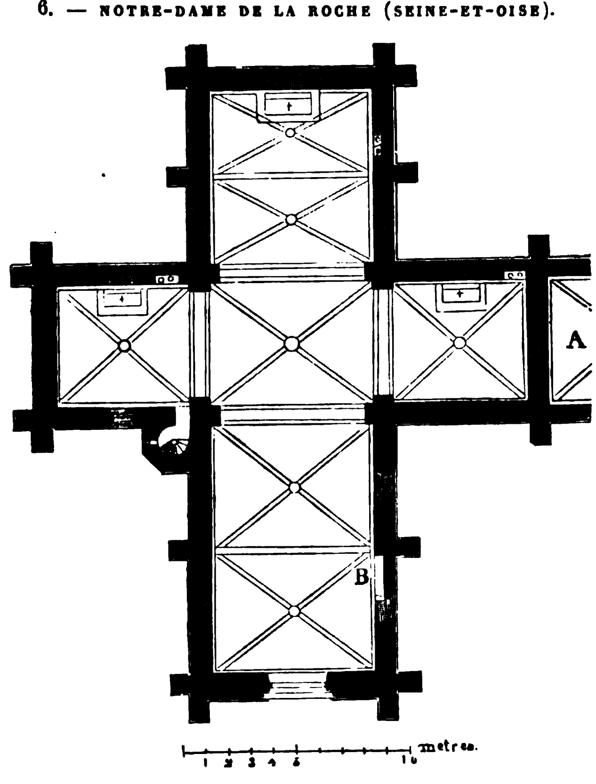
On conviendra que notre modeste monument, quoique bien déchu de sa grandeur primitive, est encore intéressant à plus d'un point de vue. Il semble, du reste, que sa perfection ait été appréciée dès sa fondation, car nous le soupçonnons d'avoir servi de type à une série d'édifices avec lesquels il a de trop frappantes analogies pour ne pas les signaler ici. Prenons comme exemple la chapelle de Notre-Dame-de-la-Roche, près Chevreuse, ancienne demeure d'augustins; elle en est une sorte de diminutif. L'occasion que nous avons eue d'étudier cette dernière dans toutes ses parties nous aidera à essayer d'établir un rapprochement entre ces deux monuments.

En 1196, peu de temps après la construction de Saint-Jean, la fondation du petit monastère de La Roche fut confirmée par Maurice de Sully, archevêque de Paris. La chapelle, toutefois, n'a été consacrée qu'en 1232, ainsi que le montrent les dates; si quelques sculptures symboliques, assez barbares, paraissent remonter à une époque antérieure, il ne faut s'en prendre, croyons-nous, qu'à l'inhabileté du sculpteur. Simplifier Saint-Jean-aux-Bois, tout en conservant un style et un aspect agréable, paraît d'abord impossible; Notre-Dame-de-la-Roche vient pourtant prouver le contraire. Le plan de la chapelle, donné plus loin, accuse franchement la même disposition [1]; la différence consiste dans la nef, moins longue d'une travée, et la position préférable de l'escalier. Les proportions moindres de l'édifice n'ayant pas nécessité d'arcs doubleaux intermédiaires, on a supprimé les piles isolées de l'entrée du transept; celui-ci conséquemment est voûté sur une seule travée pour chaque croisillon. Il est évident que l'architecte de Notre-Dame-de-la-Roche n'avait pas à sa disposition les mêmes ressources pécuniaires que son confrère de Saint-Jean-aux-Bois; aussi le premier a-t-il élagué toute superfluité à l'extérieur. Plus de dents de scie aux archivoltes des fenêtres, une corniche sans sculpture, absence de colonnes à l'intérieur. Le mode de construction a lui-même subi de sensibles modifications, et c'est surtout là que

1. Comparez ce plan avec celui de Saint-Jean-aux-Bois, publié dans les « Annales Archéologiques », vol. XXIII, en regard de la page 150.

l'artiste s'est montré habile et même audacieux. En effet, réservant la pierre seulement pour les contreforts, les arcs et l'entourage des ouvertures, il a réalisé une grande économie ; car le reste de la maçonnerie n'est composé que d'un blocage peu coûteux, revêtu d'un enduit. Les triangles des voûtes sont fermés par un mortier mélangé de filasse dont la légèreté réduit presque à rien leur poussée. Des trous, percés après coup dans ces voûtes, nous ont donné la mesure de leur épaisseur qui ne dépasse pas cinq ou six centimètres. Il n'est pas permis de douter de l'excellence de ces moyens de

6. — NOTRE-DAME DE LA ROCHE (SEINE-ET-OISE).




PLAN DE LA CHAPELLE.

construire à bon marché, en présence de la parfaite conservation de la bâtisse, malgré un entretien plus que négligé depuis au moins un demi-siècle. Nous ne croyons pas trop nous avancer en considérant cette chapelle comme le « nec plus ultra » de la construction sage et économique, de la bonne et sévère décoration qui doit accompagner un édifice de cette nature.

Plus heureuse que celle de Saint-Jean-aux-Bois, la chapelle de Notre-Dame-de-la-Roche a conservé presque toutes ses anciennes et précieuses

peintures murales, ainsi que ses belles stalles du XIII^e siècle, qui constituent à elles seules un véritable trésor. Il est vrai que quelques années encore de l'abandon actuel, l'humidité aidant, auront bien vite fait disparaître ce vestige de mobilier âgé de six siècles; alors sera rétabli une déplorable égalité entre ces deux monuments religieux [1].

Nous terminerons cette notice en essayant de combattre, par un résumé du devis estimatif de la chapelle de Saint-Jean-aux-Bois, le préjugé de certaines personnes, nombreuses encore, quoique devenues plus rares, tendant à faire passer l'architecture gothique comme plus onéreuse à élever que celle d'un autre style. Ce devis sera publié dans une livraison prochaine des « Annales ».

L. SAUVAGEOT.

1. MM. Cl. et L. Sauvageot viennent de publier, sous le titre de « Monographie de la chapelle de Notre-Dame de la Roche », un travail complet sur le petit édifice. In-folio de 18 pages de texte à 2 colonnes, avec 27 planches hors du texte. Tout y est : architecture, sculpture en pierre, peinture, ensembles et détails. Les architectes qui recherchent aujourd'hui, avec une si grande avidité, des modèles d'églises en style ogival de la première moitié du XIII^e siècle, trouveront là une ample satisfaction. Les menuisiers y ont des modèles de stalles et de clôtures en bois; les décorateurs, des peintures murales; les céramistes, des motifs nombreux de carreaux émaillés. C'est une petite mine que MM. Sauvageot ont généreusement et savamment exploitée au profit de tous les artistes qui cherchent à faire revivre en ce moment l'art du XIII^e siècle.

(*Note de M. Didron.*)



TRIOMPHE DE ST PIERRE

PEINTURE SUR BOIS, XIVE SIÈCLE, AU MUSÉE DU VATICAN

Publié par Didron, [illegible] rue St Dominique St Gain Paris

Imprimé par [illegible] quai de la Tournelle, Paris

# APERÇU ICONOGRAPHIQUE

## SUR SAINT PIERRE ET SAINT PAUL

---

### DEUXIEME PARTIE [1].

#### COMPOSITIONS RELATIVES A SAINT PIERRE ET A SAINT PAUL.

Après avoir observé autant que nous l'avons pu les types et les attributs qui, selon les lieux et les temps, ont servi à caractériser les apôtres saint Pierre et saint Paul, il nous reste, pour achever notre tâche, à passer en revue les principales compositions où l'art chrétien les a fait figurer.

Entre tous les genres de composition, nous en distinguons deux principaux : ou l'on exprime sous une forme sensible des vérités abstraites et des rapports généraux, ou l'on se contente de représenter les faits tels qu'ils se sont passés, ou qu'ils auraient pu se passer. Nous donnons à la composition le nom de « symbolique » dans le premier cas; dans le second, nous l'appelons « historique. »

Les compositions comprises dans ces deux grandes catégories comportent d'autres distinctions. Le symbolisme des temps primitifs diffère de celui du moyen âge : il a quelque chose de plus précis, de plus fermement arrêté; il s'en tient presque absolument à l'expression des sacrements, des principaux mystères de notre foi, et il les exprime par un petit nombre de faits empruntés, sauf quelques exceptions, aux saintes Écritures et présentés dans leur sens figuré. Au moyen âge, la pensée chrétienne laisse prendre à l'imagination un plus libre essor; elle s'élance dans le symbolisme comme elle le fait dans l'ogive;

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXIII, pages 26, 138 et 265.

elle se multiplie comme les nombreuses chapelles qui rayonnent autour de l'axe de nos cathédrales.

De même dans les compositions historiques : tandis que l'art primitif se concentre en un petit nombre de faits substantiels, et que les modernes font des tableaux dans le sens à la fois artistique et littéraire du mot, l'art du moyen âge est chroniqueur : il raconte en images ce qui s'est répété ou se répétera bientôt de bouche en bouche.

Toutes ces distinctions, applicables à l'iconographie de saint Pierre et de saint Paul, serviront à éclairer notre marche. Nous commencerons par les compositions qui sont symboliques plutôt qu'historiques, mettant en première ligne celles qui ont un caractère plus général, parlant de celles qui sont communes aux deux apôtres, avant de nous attacher à celles qui leur sont spéciales à l'un ou à l'autre, à saint Pierre d'abord, à saint Paul ensuite ; et, sans nous astreindre à l'ordre chronologique, par le fait nous ne le perdrons jamais de vue et nous nous en écarterons peu.

## COMPOSITIONS SYMBOLIQUES.

Saint Pierre et saint Paul réunis. — Il n'est pas de composition commune aux deux princes des apôtres qui soit plus ancienne et plus importante que celle où on les voit à droite et à gauche de Notre-Seigneur Jésus-Christ, ou d'un signe qui le représente, comme le chrisme ou la croix. Une assez nombreuse série de fonds de verre montre au milieu des deux apôtres le Sauveur lui-même, mais en des proportions rudimentaires, tenant une couronne sur leur tête. Quelquefois il ne paraît plus que la couronne, ou seule, ou soutenue de la main divine. La couronne elle-même et tout autre signe d'une intervention supérieure disparaissent, mais la pensée, fixée par une longue habitude, y supplée, et l'on comprend que ces deux illustres représentants de l'Église ne cessent jamais d'être invisiblement assistés et couronnés par leur divin maître.

On pourrait croire que la couronne a trait à leur martyre. Mais, en leur personne, le peuple fidèle honorait plus que de simples martyrs : en eux il voyait ses chefs ; leur gloire était plus spécialement la sienne. Lisons les titres magnifiques dont les comblent les saints Pères, et nous comprendrons mieux la signification de ces images des deux apôtres réunis que prodigua l'art chrétien primitif.

C'étaient les chefs, disons mieux, les généraux de l'armée du Seigneur[1]; les fondateurs de la cité nouvelle[2]; deux citadelles, deux tours armées pour sa défense[3]; les deux colonnes de l'édifice sacré; deux étoiles, deux flambeaux pour l'éclairer[4]; deux oliviers choisis croissant devant le Seigneur[5], pour alimenter la lampe du sanctuaire; mieux encore les princes des prêtres et les docteurs des nations; les auteurs des martyrs[6]; les Pères de toutes les Églises; les deux chérubins de l'arche de la nouvelle alliance.

Ces héros d'une poésie nouvelle, plus chaste et plus vraie, venaient remplacer les demi-dieux de la fable et, nobles « gémeaux » enfantés le même jour à la vie éternelle[7], ils devaient à jamais briller dans un ciel toujours pur.

En voyant si souvent les deux apôtres représentés jeunes et imberbes, ou même avec la barbe de l'âge mûr ou de la vieillesse, conserver une non moindre similitude de traits, nous n'avons pu nous défendre de songer à cette allusion naturelle dans un temps où les chrétiens ne craignaient pas, en leur donnant un sens pur et plus élevé, d'emprunter quelques figures au paganisme mourant.

Position respective. — Confondus dans un même culte, en quelque sorte dans une même pensée, saint Pierre et saint Paul, à plus d'un titre, peuvent être considérés comme ne faisant qu'un; saint Augustin l'a dit : « duo unum erant[8]. » Pour exprimer leur parfaite association, d'autres Pères les ont comparés à deux bœufs attachés au même joug et aux deux yeux d'une seule tête. De là, en partie sans aucun doute, mais selon nous en partie seulement, la confusion sur leur position respective à la droite ou à la gauche qui a tant exercé la sagacité des archéologues.

Sur les fonds de verre à figures dorées, monuments qui, dans leur ensemble, peuvent être considérés comme les plus anciens parmi ceux qui nous offrent les deux apôtres réunis, l'ordre hiérarchique tel que nous le comprenons a été si généralement observé que, sur une soixantaine d'exemples de saint Pierre placé à la droite, à peine parmi ces monuments en trouverait-on deux ou trois du contraire. Mais il n'en est plus de même dans les monuments

1. Saint Jérôme.
2. « Monnaies pontificales ».
3. Saint Fortunat.
4. « Memorie istoriche delle sancte teste di santi apostoli », Cancelleri, in-4°, p. 49. Voir Hugues de Saint-Victor, saint Jean Chrysostome, etc.
5. Saint Ambroise.
6. Fauste, dans Martène.
7. « Natalia ». C'était, on le sait, le nom donné aux fêtes des martyrs célébrées ordinairement le jour anniversaire de leur mort.
8. Saint Augustin, « Serm. », 295.

[illegible]e siècle, saint Pierre est plus communément passé [illegible] l'a remplacé à la droite; pendant tout le moyen [illegible] et la disposition primitive ne s'y rencontre qu'à [illegible]eptions deviennent plus fréquentes aux approches [illegible]onnaies pontificales de la fin du xv^e et du commence- [illegible] qu'il régnait alors une grande incertitude sur la [illegible] des deux apôtres, combattu que l'on était entre [illegible]ettre à droite celui qui fut toujours incontestable- [illegible]premier par ceux mêmes qui refusent de le recon- [illegible]este d'habitude de le voir à gauche. Enfin, il fallut [illegible]lle achevât de se perdre dans l'art, pour que saint [illegible] dans nos idées modernes, nous nous étonnons qu'il [illegible]n autre, et toutefois encore l'ancien usage s'est [illegible] plomb des bulles pontificales.

BULLE DU PAPE HONORIUS III.



[illegible]T PIERRE A GAUCHE, SAINT PAUL A DROITE.

[illegible]s hommes, sur qui en pèserait la responsabilité. [illegible] comme de la propagation de cet usage tout ce qui [illegible]

suite des temps pour l'expliquer, ont paru assez satisfaisantes pour consolider et généraliser une pratique déjà en vigueur.

MOTIFS DE PRÉSÉANCE POUR SAINT PAUL. — Nous ne mettons pas en doute qu'en attribuant la droite à saint Paul on ait eu fréquemment en vue la préférence sur les Juifs accordée aux Gentils, dont il était plus spécialement l'apôtre. Il avait été appelé à l'apostolat quand Jésus-Christ était déjà dans la gloire, tandis que la vocation des autres apôtres avait été faite par le Sauveur encore volontairement assujetti aux misères de l'humanité : autre motif suffisant aux yeux de saint Thomas d'Aquin pour légitimer la distinction dont saint Paul était l'objet, et trop dans l'esprit du temps pour faire considérer le motif comme exclusivement propre à l'ange de l'École; d'autres, préférant une explication moins mystique, s'en sont tenus au nombre, aux fatigues, aux succès supérieurs des prédications du grand apôtre.

Toutes ces raisons se résument dans l'observation faite, dès le XI<sup>e</sup> siècle, par saint Pierre Damien et généralement adoptée dans les siècles suivants; nous allons en donner la preuve. On s'est plu à voir en saint Paul, le dernier venu dans le collége apostolique, l'objet des préférences du Seigneur, de même que Benjamin, dont il était le plus illustre rejeton, avait été de la part de Jacob l'objet d'une prédilection particulière; et la signifiation du nom de Benjamin, « fils de la droite », relevée par le savant évêque d'Ostie, eut certainement sa part d'influence sur le fait iconographique qui nous occupe.

Le reliquaire en forme de buste, dont nous avons déjà parlé, où Urbain V en 1329 renferma la tête de saint Paul, placé à la droite du buste analogue contenant la tête de saint Pierre, portait ce distique gravé dans un médaillon suspendu sur sa poitrine :

CEDIT APOSTOLICUS PRINCEPS TIBI, PAULE; VOCARIS
NAM DEXTRÆ NATUS, VAS, TUBA CLARA DEO [1].

Un coup d'œil sur nos Bibles moralisées, traductions ou imitations plus ou moins libres de la « Scolastica Historia » écrite au XII<sup>e</sup> siècle par Pierre Comestor, fera cesser toute hésitation, s'il est possible d'en avoir encore.

Dans la Bible de la reine Jeanne d'Evreux (bibl. Imp. suppl. fr. 632, R), on lit, fol. 33 : « Ruben qui ammene Benjamin senefie li angle Deu qui emmenen saint Pou. Le quel Ruben offre Benjamin devant Joseph, senefie ce que li angle offrirent saint Pou devant Jhu Crist et Jhu Crist le reçoit ». La miniature voisine nous montre en effet saint Paul présenté par un ange à Jésus-Christ; et toute l'histoire de Benjamin lui est ainsi appliquée.

1. D'AGINCOURT, t. III, pl. XXXVII.

Au verso du fol. 34, sur ce texte : « Ce que Joseph reprit ses frères segnefie Jhu Crist qui reprit ses apôtres. Ce que il assist Benjamin plus près de lui, segnefie que Jhu assist saint Pol[1] plus près de lui que les autres, et lui donna tant de cience que nul des autres ». La miniature représente une salle de banquet richement ornée et divisée en trois travées, couronnées chacune d'un arc trilobé. Notre Seigneur en occupe le centre, les douze apôtres sont assis de chaque côté, six par six, à deux tables, saint Paul le premier à droite, saint Pierre le premier à gauche.

La Bible de Jeanne d'Evreux ne donne qu'un abrégé du texte : ce texte est exposé avec tout son développement dans le magnifique manuscrit (bibl. Imp. fr. 166-6829,) avec des miniatures beaucoup plus multipliées, où toujours, en regard des préférences de Joseph pour Benjamin, l'on voit celles dont saint Paul fut l'objet de la part de Dieu. La coupe de Joseph est-elle mise dans le sac de Benjamin (fol. 15) : « Ceci segnefie, dit aussitôt le commentaire, que l'évangile est mis au cuer saint Pol par espécial »; et l'on voit saint Paul, reconnaissable à son front chauve et à sa longue barbe devenue blanche[2], lisant avec une sérénité admirable dans le saint livre, tandis que le Saint-Esprit, suspendu à son oreille sous la figure d'une blanche colombe, lui en ouvre et lui en fait savourer le sens : c'est une scène intime d'une suavité délicieuse.

Joseph se fait-il reconnaître par ses frères, aussitôt on écrit en regard : « Ceci segnefie que Jhu Crist dist à ses disciples : je sui votre frère et pasteur qui ai mis ma vie pour vous »; et l'on voit Jésus-Christ parlant à ses disciples, saint Paul en avant, saint Pierre ne venant qu'après.

Primauté de saint Pierre. — Hâtons-nous de le dire cependant : si saint Paul entre les apôtres est le Benjamin, saint Pierre est le Joseph. Joseph ordinairement est considéré comme figurant Jésus-Christ lui-même. Mais ce qui constitue précisément la supériorité de saint Pierre, c'est qu'en l'absence visible du divin maître il a seul le droit de tenir sa place et de le représenter. Dans la « Bible historiale », Joseph, présentant son père à Pharaon (fol. 16), « signefie saint Pierre qui présente à Dieu l'empereur Constantin, car il le fist croire en Jhu Crist p. s. amounestement qui li dona en vision ». La miniature représente l'Église sous la forme d'un petit édifice dans lequel sont exposés sur un autel le pain et le vin consacrés; Dieu est au dessus dans le ciel;

1. Saint Paul, dans ce manuscrit, est appelé tantôt saint Pol, tantôt saint Pou, comme le nom de Dieu s'écrit Dex et Deu, exemples des deux cas encore conservés dans la langue française, le nominatif et le cas dérivé.

2. Dans toutes ces miniatures, saint Paul est ainsi vieilli mal à propos.

saint Pierre debout et Constantin agenouillé sont en avant de l'Église.

Bientôt après, dans ce langage symbolique qu'il ne faut pas s'attendre à trouver toujours également serré et soutenu dans le parallélisme des mêmes personnages, saint Pierre est quelque chose de plus que l'un des douze frères : il représente Jacob, leur père, lorsque Joseph l'établit dans la terre de Gessen, sous ce texte : « Ici signefie Joseph Jhu Crist qui donna à saint Pierre et à ses vicaires autres son Église et la cure des âmes pour les âmes nourrir (page 12) ».

Dans la Bible de Jeanne d'Evreux on lit, à côté des diverses miniatures qui représentent des sujets analogues, ces mots : « Ce que Joseph reçoit son père senefie Jhu Crist qui reçoit monsignor saint Pere (fol. 38); ce que Joseph mostre à Pharaon Jacob senefie Jhu Crist qui demostre saint Pere à Constantin (fol. 39) ». Plus loin saint Pierre est figuré par Moïse : Dieu, en même temps qu'il remet au prophète la table de la loi, du haut du ciel également remet une clef à saint Pierre.

Notre incursion sur le terrain du moyen âge serait prématurée si elle n'avait pour but de montrer dans quel sens on a pu considérer l'attribution de la droite à saint Paul comme une sorte de préférence personnelle, et si nous ne devions en tirer cette induction que, même dans ce sens restreint, une semblable manière de comprendre les choses appartient beaucoup plus au large épanouissement de l'imagination chrétienne à cette époque, qu'aux formes fixes et précises du langage symbolique dans l'Église primitive.

Nous remontons maintenant à des monuments plus anciens, pour constater qu'à part la signification encore douteuse de la position respective des apôtres à la droite et à la gauche, il n'est rien de mieux établi que la haute prééminence accordée de tout temps dans l'art chrétien à saint Pierre. Si quelqu'un des apôtres doit prendre place au milieu, c'est lui qui s'y met ; si l'un d'eux doit s'asseoir sur un siége plus élevé, c'est lui qu'on y voit ; les deux princes des apôtres sont-ils rangés d'un même côté, il marche en tête; est-il quelqu'un qui ait un signe exceptionnel de dignité, c'est lui qui le porte, et, quand on les nomme, son nom est toujours prononcé le premier, on dit toujours : « saint Pierre et saint Paul ».

Un des fonds de verre publiés par le P. Garucci[1], où l'on voit les douze apôtres rangés en cercle autour du Christ, qui occupe seul un médaillon central, nous montre saint Pierre, seul aussi, désigné par son nom parmi les apôtres, et placé au point culminant de ce petit monument, au dessus même de la tête de son divin maître.

1. « Vetri ornati », pl. XIX.

Sur un beau triptyque en ivoire que nous avons vu au musée du Vatican, comme sur un autre fort analogue publié par Mamachi [1], il est placé au dessous, mais également au milieu, avec saint Jean l'Évangéliste à sa droite et saint Paul à sa gauche : la sainte Vierge et saint Jean-Baptiste occupent les places correspondantes aux côtés du Christ, dans la région supérieure.

La croix émaillée du Vatican nous a offert aussi l'image de saint Pierre à son sommet au dessus du Christ, tandis que saint Paul n'en occupe que la partie inférieure. Ce monument et plusieurs autres nous ont déjà donné l'occasion de signaler les nombreuses distinctions dont l'art chrétien s'est plu à combler le chef de l'Église, soit en le représentant imberbe exceptionnellement; soit en lui attribuant la tonsure, la tiare, le pallium; soit en lui faisant porter la croix et les clefs bien des siècles avant qu'aucun autre des apôtres n'ait été gratifié d'attribut spécial.

Dans les mosaïques du XIIIe siècle des absides de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure, saint Pierre est placé le premier à droite. Dans un tableau de Deodato Orlandi, peintre lucquois du XIVe siècle, il est le premier à gauche et saint Paul ne vient qu'après lui du même côté [2].

Au musée chrétien du Vatican se voit le panneau peint du XIVe siècle dont nous donnons la gravure et qui représente l'exaltation de saint Pierre. Le saint apôtre est assis sur un trône. Aux extrémités latérales du tableau, quatre trompettes portent chacune suspendue sa bannière chargée de deux clefs en sautoir; des musiciens en sonnent pour appeler la foule des fidèles qui se pressent autour de saint Pierre et lui rendent hommage.

Au milieu de cette foule on reconnaît saint Paul lui-même : son nimbe, son type le désigneraient à ne pas s'y tromper, quand même on n'aurait pas à côté, comme moyen de confrontation, un autre panneau détaché du même ensemble de peintures, où saint Pierre et saint Paul sont représentés ressuscitant un jeune homme devant Néron pour confondre Simon le Magicien.

Il serait possible de multiplier ces exemples [3]. En leur présence, il nous paraît de toute probabilité que l'attribution de la droite à saint Paul a eu primitivement une toute autre raison que la pensée de lui accorder aucun genre de préférence.

1. MAMACHI, « Orig. et ant. christ. », t. V, p. 494; GORI, « Thes. vet. dipty. », t. III, pl. XXI et XXVI.

2. ROSINI, « Storia della Pittura italiana », pl. IX, t. I.

3. Voir dans d'AGINCOURT, t. V, pl. XCVII, un tableau où saint Pierre est assis sur un trône; pl. CIII, une miniature du Nouveau Testament de la bibliothèque du Vatican, n° 39, où saint Pierre, au cénacle, est au milieu; la sainte Vierge au-dessus de lui.

Pourquoi saint Pierre a gauche. — Saint Pierre serait-il donc à gauche, comme on a essayé de le dire, parce que la droite et la gauche n'ont pas toujours eu la signification que nous leur accordons, et que la gauche, chez les Grecs notamment, aurait été pendant un certain temps considérée comme une place d'honneur? On rencontre en effet un assez grand nombre de monuments, entre lesquels les deux triptyques en ivoire que nous avons cités il y a un instant, et plusieurs autres d'origine russe, gravés dans les propylées de mai des bollandistes, où la sainte Vierge est placée à la gauche de son divin fils, saint Jean-Baptiste étant à la droite. Dans la mosaïque de l'église de Saint-Marc à Rome, œuvre du VIII<sup>e</sup> siècle, le pape saint Marc, principal patron de l'église, est également à gauche du Sauveur, laissant la droite à saint Félicien. Dans celle de Sainte-Marie-in-Transtevere, qui est du XII<sup>e</sup> siècle, saint Pierre cède la droite non plus à saint Paul, mais à saint Calixte. Dans le tableau de Deodato Orlandi, dont nous avons parlé, il la cède à saint Jacques[1]. En considérant les innombrables monuments de toutes les époques où, sinon toujours le plus élevé en dignité, au moins celui que l'on veut momentanément le plus honorer, est placé à la droite, ces exemples du contraire ne peuvent être comptés qu'à titre exceptionnel. Nous disons exceptionnel et non pas erroné, non pas fortuit : nous y croyons apercevoir en effet l'indice d'une raison inconnue, tendant à relever la gauche de l'idée d'infériorité qui s'y attache presque généralement. Loin de croire trouver dans ces exemples la solution de notre problème, nous serions porté à juger plutôt que la gauche a été relevée par le fait même d'avoir été occupée par saint Pierre. Voyons donc quels autres motifs on aurait pu avoir de l'y placer sans cesser d'avoir l'intention de le maintenir au premier rang.

La droite et la gauche peuvent s'apprécier par rapport au spectateur; n'est-ce pas ainsi tout simplement qu'on l'a entendu? Et là où nous nous étonnons de voir saint Pierre à la gauche, dans l'idée des artistes qui l'ont représenté, n'est-il pas réellement à la droite?

1. Nous ne tenons pas compte d'une plaque en ivoire publiée par Foggini, « de B. Petri itinere », p. 471, comme offrant matière à semblable observation, et que nous avons cru reconnaître au musée du Louvre, où elle aurait été transportée du musée Ricardi, de Florence, parce que cette plaque n'était pas, nous le pensons, originairement destinée à demeurer isolée comme nous la voyons aujourd'hui. Saint Pierre y paraît à la gauche de saint André; mais il devait être à la droite d'un personnage central, du Christ, selon toute apparence, figuré séparément. Cette plaque est reproduite par Gori, pl. XXVIII, en regard d'une autre que tout annonce avoir été détachée du même ensemble et que Gori avait rencontrée à Padoue; saint Paul s'y montre à la gauche de saint Jean l'évangéliste, ce qui ne laisse pas que de donner lieu, nous en convenons, à des difficultés sur notre conjecture.

Quand un personnage est notablement supérieur à un autre et qu'il le veut honorer, il le met à sa droite et se trouve par là même à la gauche de celui-ci, sans être réputé placé au dessous de lui. N'en est-il pas de même des figures de saint Pierre relativement à celles de saint Paul? Il est en effet quelques monuments qui, pris en particulier, permettraient d'admettre comme satisfaisante l'une ou l'autre de ces explications; mais prenons garde qu'elles ne sauraient ni l'une ni l'autre répondre à la presque généralité des faits. C'est par rapport à Notre-Seigneur ou, à son défaut, à un signe qui le représente, en général à un personnage central d'une dignité supérieure, ou jouant seulement le principal rôle à un titre quelconque, que s'apprécient la droite et la gauche dans la plupart des monuments qui font la difficulté : il est bien évident qu'on l'entendait ainsi quand, dès le onzième siècle, on cherchait les moyens de la résoudre.

Tout considéré, nous nous sommes persuadé qu'il fallait chercher en dehors de toute idée de préséance les véritables motifs qui ont primitivement amené saint Pierre de la droite à la gauche. Mamachi le pressentait quand il faisait observer que, de deux personnages, le premier en dignité, quand il est représenté en action, pouvait être placé à gauche sans aucune idée d'infériorité[1]. En effet, « l'ordre de préséance de la droite à la gauche se comprend de personnages rangés sur une même ligne dans une attitude d'apparat, ou formant un conseil; quand ils agissent, leur place est déterminée par leur rôle, et c'est par les rôles eux-mêmes que se trouve indiqué le rang de chacun d'eux[2]. » Tout en appuyant en ces termes, il y a plusieurs années, l'observation de Mamachi, l'auteur de cette étude s'était cru obligé d'en constater l'insuffisance. La grande masse des monuments dont il s'agit n'offre aucune trace d'action, et cette observation tombe d'elle-même si on veut s'en servir pour les expliquer directement. Pour lui rendre son importance, il faut en premier lieu la pouvoir appliquer à des monuments où il y ait réellement action et où cette action demande saint Pierre à la gauche; il faut, en second lieu, qu'en regard de ces monuments d'un caractère plus ou moins dramatique, on en rencontre d'autres où la pensée qui les animait, toujours reconnaissable, se soit immobilisée, s'il nous est permis de parler ainsi, et où saint Pierre cessant d'agir conserve la position où l'avait appelé la nécessité de son rôle: or, que ces deux sortes de monuments existent c'est ce que nous donnerons à juger à nos lecteurs.

H. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

1. « Orig. et ant. christ. », t. v, p. 515.
2. « Le Christ triomphant et le don de Dieu », 1858, p. 20.

# LES HARMONISTES

## DES DOUZIÈME ET TREIZIÈME SIÈCLES [1]

Depuis quelques années, il s'est produit un mouvement considérable dans les études historiques sur la musique. L'archéologie musicale a fixé l'attention des érudits et des corps savants. On a compris que l'art des sons, par la puissance de ses effets, mérite dans l'histoire générale une place au moins égale à celle qu'on y a accordée aux arts plastiques.

Bien que l'archéologie musicale ne soit pas une science nouvelle, témoins les travaux sur la musique grecque, témoins les savants ouvrages sur le plain-chant et la musique du moyen âge, publiés depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, néanmoins, on peut le dire, le développement qu'ont pris ces études lui a donné un caractère et une importance qu'elle n'avait pas auparavant.

L'archéologie musicale forme, selon nous, deux branches distinctes : l'une relative au plain-chant, l'autre à la musique proprement dite.

L'idée de retrouver le chant de saint Grégoire et de le rétablir sur ses bases primitives a donné lieu à des recherches sérieuses et profondes qui devaient

1. L'article qu'on va lire doit servir d'introduction à un ouvrage important que prépare M. de Coussemaker, et qui aura pour titre : « Musique harmonique et musiciens harmonistes aux XII^e et XIII^e siècles ». Ce livre, basé sur des monuments recueillis dans un manuscrit musical des plus précieux, que possède la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier, confirmera un fait assez nouveau et fort controversé, à savoir que la musique harmonique était connue et pratiquée dans nos plus grandes églises, comme à la cathédrale de Paris, dès le XII^e siècle. Ainsi l'époque de renaissance, où s'épanouit l'architecture romane et où naquit l'architecture ogivale, fut celle précisément où l'harmonie musicale prit des développements inouïs. Au moyen âge, tous les arts sont contemporains et solidaires. Ce fait, qui caractérise les plus belles périodes de l'histoire humaine, nous l'avons souvent énoncé, nous remercierons donc vivement notre ami M. de Coussemaker, de venir le confirmer une fois de plus par les monuments d'un art qui rivalise avec les plus grands. (*Note de M. Didron.*)

mener à des résultats, sinon absolus, du moins satisfaisants. Malheureusement, l'esprit de système s'est emparé de la question et l'a détournée de la véritable voie qui pouvait la conduire à la solution désirée. Ce mouvement incomplet, ces études inachevées ont fait croire à quelques esprits superficiels que les efforts tentés s'exerçaient sur un terrain stérile, que l'art musical n'avait pas de principes fixes, qu'il manquait de bases solides pour constituer une science. C'est là une grave erreur.

Lorsque la question sera replacée sur son véritable terrain, qu'elle aura repris son essor réellement scientifique, on verra qu'aujourd'hui, comme aux époques les plus brillantes du christianisme, le plain-chant est digne d'occuper l'attention des hommes sérieux; que la solution des graves questions qui s'agitent sur cette matière intéresse au plus haut point l'art catholique.

Mais, comme nous venons de le dire, l'étude historique du plain-chant n'est qu'une des branches de l'archéologie musicale. Il en est une autre tout à fait distincte, la branche relative à la musique proprement dite. Celle-ci n'est ni moins intéressante, ni moins importante que l'autre au point de vue de l'art. En effet, s'il y a un intérêt immense à connaître et à faire revivre dans nos cathédrales et dans nos églises paroissiales les chants primitifs de saint Grégoire, une importance incontestable se rattache aux questions d'origine, de constitution et de développement de la musique moderne, et notamment de l'harmonie, qui en a fait à la fois une science et un art. C'est de cette partie de l'archéologie que nous allons parler.

Si quelques questions concernant la musique des Grecs sont restées dans le domaine de la controverse, c'est qu'on ne possède pas de monuments qui datent de l'époque où l'art était florissant. Il est évident que si des ouvrages pratiques, si des compositions de ces temps reculés nous étaient parvenus, on y trouverait des éléments certains d'appréciation, et l'on ne verrait pas se perpétuer des discussions où sont soutenues les thèses les plus opposées, sans que les questions traitées puissent recevoir une solution décisive, faute de preuves à l'abri de toute contestation.

Il en a été longtemps de même à l'égard des origines de la musique moderne : les documents et les monuments, bien qu'ils existassent, étaient enfouis dans la poussière des bibliothèques. Mais les choses ont changé. Vers la fin du siècle dernier, le prince-abbé Gerbert a publié une collection d'écrivains qui a ouvert une ère nouvelle à l'histoire de l'art, en mettant les érudits à même de l'étudier dans ses sources originales [1]. Il faut le dire néanmoins,

1. « Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum ».

outre que cette collection ne renferme qu'une faible partie des documents relatifs à l'art de cette époque, elle laisse subsister une lacune très-importante. Les « monuments », c'est-à-dire les compositions musicales, n'y ont aucune place; on semblait même en ignorer l'existence. C'est à peine si l'on en trouve quelques fragments sans valeur dans Hawkins, Burney, Forkel et Kiesewetter, dont les investigations ont été si patientes et si laborieuses.

Ce ne fut qu'en 1827 que M. Fétis annonça la découverte de quelques rondeaux à trois parties d'Adam de la Hale, et en publia un avec une traduction en notation moderne, mais traduction totalement fautive, puisque le morceau est reproduit en mesure à deux temps, tandis qu'il appartient à celle à trois temps. Ces compositions et quelques autres, trouvées depuis, dont les unes sont incomplètes et les autres inexactement transcrites, sont loin d'être suffisantes pour donner une idée véritable de la musique harmonique aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

Une nouvelle découverte est venue combler cette lacune. Un manuscrit de la bibliothèque de la Faculté de médecine de Montpellier, renfermant une collection de 345 compositions à deux, trois et quatre parties, et toutes inédites, est destiné à jeter une vive lumière sur l'histoire de l'art d'écrire la musique harmonique dans les premiers temps de ses développements.

Ce manuscrit contient en effet des œuvres de tous les genres de compositions en usage aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, et connues sous les noms de déchant, triple, quadruple, organum, motet, rondeau, conduit, etc. De toutes ces compositions, on n'avait que des idées plus ou moins vagues.

On y trouve en outre des morceaux entiers en contre-point double, des canons, des imitations, dont jusqu'ici les historiens de la musique ne faisaient pas remonter l'existence plus haut que le XV<sup>e</sup> siècle.

C'est dans l'examen de ces compositions qu'on peut apprécier l'art d'écrire l'harmonie dans ce temps, la manière d'agencer les parties entre elles, leur mélodie, leur rhythme, etc.

Ce manuscrit de Montpellier, dont on ne saurait proclamer assez haut l'importance, non-seulement pour l'archéologie musicale, mais aussi pour la littérature du moyen âge, puisqu'il renferme plus de 500 pièces de poésies latines et françaises [1], offre pourtant une lacune fort regrettable. Les 345 pièces qu'il comprend sont toutes anonymes; aucune ne porte le moindre indice d'auteur. Heureusement certains documents, et notamment les traités de Jérôme de Moravie, de Walter Odington, de Robert de Handlo, de John Hanboys et de divers anonymes de Saint-Dié et du British Museum, sont

1. Cette différence dans le nombre des pièces harmoniques et celle des poésies provient de ce qu'à chacune des pièces harmoniques correspondent des textes multiples.

venus à notre secours pour déterminer les auteurs d'un certain nombre de ces compositions.

Les investigations auxquelles nous nous sommes livré nous ont mis à même de constater que, parmi les compositions, toutes anonymes, du manuscrit de Montpellier, il en est qui ont pour auteurs, les unes des trouvères, d'autres des déchanteurs, d'autres encore quelques-uns des plus célèbres théoriciens de l'époque. C'est là un fait historique d'une importance capitale.

On admettait généralement que les trouvères étaient mélodistes, c'est-à-dire inventeurs de mélodies, notamment de celles qui accompagnent leurs poésies; mais on ne les considérait pas comme harmonistes, c'est-à-dire comme auteurs de compositions à plusieurs parties; cette qualité leur était même refusée [1]. Nous établirons ici que les trouvères étaient véritablement harmonistes, et que quelques-uns n'étaient pas inférieurs, dans l'art d'écrire, aux déchanteurs et aux didacticiens de l'époque.

On doit ranger dans la catégorie des trouvères harmonistes : Adam de la Hale, Gillon Ferrant, Moniot d'Arras, Moniot de Paris, Jean de la Fontaine, le prince de Morée, Thomas Herrier.

On peut y ajouter, quoique avec moins de certitude, d'abord : Andrieu de Douai, Gillebert de Berneville, Jacques de Cambrai, Jocelin de Bruges, Jacques de Cisoing, Jean Frémiau; puis Audrefoi le Bâtard, Baude de la Kakerie, Blondeau de Nesles, Colard le Boutellier, Gautier d'Argies, Gautier de Soignies, Guillaume le Vinier, Jean Bodel, Jean de Neuville, Jean Erard, Jean le Cunelier, Martin le Beguin et Simon d'Authie; de plus quelques anonymes dont l'origine ne saurait être équivoque, tous trouvères musiciens, tous antérieurs au XIV^e^ siècle, et quelques-uns même au XIII^e^.

Dans la deuxième classe des musiciens harmonistes, nous plaçons les déchanteurs. Ces artistes se distinguent des trouvères en ce qu'ils ne composaient pas eux-mêmes les paroles qu'ils mettaient en musique, et en ce que leur profession principale était l'art musical, tandis que les trouvères étaient avant tout poëtes. Ils se distinguaient des didacticiens en ce qu'ils ne semblent pas avoir écrit sur leur art. C'est parmi les déchanteurs que se recrutaient les maîtres de chapelle et les organistes. Il y avait des déchanteurs qui remplissaient à la fois ces deux fonctions. Les historiens de la musique, tels que Hawkins, Burney, Forkel, l'abbé Gerbert et autres, ne disent rien de ces artistes; ils ne paraissent pas avoir connu leur existence.

1. FÉTIS, « Biographie universelle des musiciens », 1re édition, tome I, « Résumé philosophique de l'histoire de la musique », p. CLXXXIX.

M. Fétis a prononcé le nom de déchanteurs; selon lui, le talent de ces artistes aurait consisté à harmoniser, c'est-à-dire à mettre en parties harmoniques les mélodies des trouvères. Mais il ne cite à l'appui de cette assertion aucune preuve; il ne produit aucune composition de ce genre, ni aucun nom d'auteur. Les déchanteurs étaient mélodistes et harmonistes; ils ne subissaient pas le rôle secondaire que M. Fétis leur assigne.

Nous allons citer une série de déchanteurs et de maîtres de chapelle restés inconnus; la mention seule de leurs noms, avec les fonctions qu'ils remplissaient, est de nature à exciter le plus vif intérêt historique. Nous devons cependant nous borner ici à citer un passage d'un manuscrit anonyme du British Museum dont l'écriture est antérieure au XIV^e^ siècle [1]. Voici ce qu'on y lit :

« Iste regule utuntur in pluribus libris antiquorum, et hoc a parte et in suo tempore Perotini magni; sed nesciebant narrare ipsas cum quibusdam aliis postpositis, et semper a tempore Leonis pro parte, quoniam duo ligate tunc temporis pro brevi longa ponebantur, et tres ligate simili modo in pluribus locis pro longa brevi, longa, etc.

« Et nota quod magister Leoninus, secundum quod dicebatur, fuit optimus organista qui fecit magnum librum organi de graduali et antiphonario pro servitio divino multiplicando; et fuit in usu usque ad tempus Perotini magni qui abreviavit eumdem, et fecit clausulas sive puncta plurima meliora; quoniam optimus discantor erat, et melior quam Leoninus erat, sed hic non dicendus de subtilitate organi, etc.

« Ipse vero magister Perotinus fecit quadrupla optima sicut : « Viderunt [2] », cum abundantia colorum armonice artis; (in) super et tripla plurima nobilissima sicut : « Alleluia »; « Posui adjutorium »; « Nativitas [3] ».

« Fecit etiam triplices conductus, ut : « Salvatoris hodie »; et duplices conductus sicut : « Dum sigillum summi Patris »; et simplices conductus cum pluribus aliis sicut : « Beata viscera », « Justicia », etc.

« Liber vel libri magistri Perotini erant in usu usque ad tempus magistri Roberti de Sabilone, et in coro beate Virginis majoris ecclesie Parisiensis, et a suo tempore usque in hodiernum diem, simili modo, etc., prout Petrus, notator optimus, et Johannes, dictus primarius, cum quibusdam aliis in majori parte usque in tempus magistri Franconis primi, et alterius magistri Franconis de

1. Ce précieux document nous a été signalé par M. William Chappell, le savant auteur de « Popular Music of the olden time ».

2. C'est le premier mot d'une pièce musicale.

3. Ces mots commencent diverses pièces de musique auxquelles ils servent d'appellation ou de titre.

Colonia, qui inceperant in suis libris aliter pro parte notare; qua de causa alias regulas proprias suis libris appropriatas tradiderunt ».

Un peu plus loin :

« Abreviatio erat facta per signa materialia a tempore Perotini magni et parum ante, et brevius docebant, et adhuc brevius magistri Roberti de Sabilone, quamvis speciose docebat; sed nimis deliciose fecit melos canendo apparere.

« Qua de causa fuit valde laudandus Parisius, sicut fuit magister Petrus Trothun Aurelianis in cantu plano; sed de consideratione temporum parum aut nihil sciebat, sicut dicebatur; sed magister Robertus supradictus optime ea cognoscebat et fideliter docebat post ipsum ex documento suo.

« Fuit magister Petrus optimus notator et nimis fideliter libros suos secundum usum et consuetudinem magistri sui et melius notabat; et tempore illo fuit qui vocabatur Thomas de Sancto-Juliano, Parisius antiquus, sed non notabat ad modum illorum, sed bonus fuit secundum antiquiores.

« Quidam vero fuit alius Anglicus, et habebat modum Anglicanum notandi et etiam in quadam parte docendo. Post ipsos et tempore suo fuit quidam Johannes supradictus, et continuavit modo omnium supradictorum usque ad tempus Franconis cum quibusdam aliis magistris sicut : magister Theobaldus Gallicus et magister Simon de Sacalia, cum quodam magistro de Burgundia, ac etiam quodam Probo de Picardia, cujus nomen erat Johannes le Fauconer.

« Boni cantores erant in Anglia, et valde deliciose canebant, sicuti magister Johannes filius Dei; sicuti Makeblite apud Wyncestriam, et Blakesmit in curia domini regis Henrici ultimi.

« Fuit quidam alius bonus cantor in multiplici genere cantus et organi; cum quibusdam alias faciemus mentionem, etc. ».

Il résulte de ces textes que, dès le XII<sup>e</sup> siècle, on exécutait de la musique harmonique à Notre-Dame de Paris, et que celle-ci était employée aussi dans l'accompagnement du plain-chant par l'orgue. Ce qui n'est ni moins important ni moins curieux, c'est que nous avons là les noms d'un certain nombre de maîtres de chapelle de cette célèbre cathédrale.

Ainsi, on y voit d'abord un nommé Léon ou Léonin, organiste et déchanteur; il était auteur d'un livre d'orgue pour le graduel et l'antiphonaire.

A sa mort, il fut remplacé par Pérotin, appelé le Grand (« Perotinus magnus »), à cause de l'excellence de ses compositions harmoniques (« optimus discantor et melior quam Leoninus »). Jean de Garlande (« quondam in

studio Parisino expertissimus atque probatissimus ») cite Pérotin comme auteur de quadruples excellents [1] (« quadrupla optima »).

A Pérotin succéda Robert de Sabillon; puis Jean, appelé « Primarius ».

Dans le manuscrit qu'on vient de citer, il est dit que ces maîtres de chapelle de Notre-Dame de Paris suivaient la méthode de notation dont parle l'auteur du document, et cette méthode, ajoute-t-il, fut suivie jusqu'au temps de « Franco primus », et d'un autre maître appelé Francon de Cologne, qui donnèrent d'autres règles.

A ces noms, il faut ajouter ceux de : Thomas de Saint-Julien, de Paris; Pierre Trothun, également de Paris, et maître de plain-chant à Orléans; maître Théobald le Gallois; maître Simon de « Sacalia »; Jean de Bourgogne; Jean le Fauconnier, dit « Probus », de Picardie; « Admetus », d'Orléans; Pierre le Viser.

L'Angleterre possédait aussi, à la même époque, d'excellents déchanteurs, au nombre desquels se faisaient remarquer un maître Jean; Makeblite, de Winchester; Blakesmit, attaché à la cour du roi Henri III, et un autre simplement appelé « Anglicus », notant sa musique d'après la méthode alors en usage en Angleterre.

Parmi les artistes anglais de cette époque, il faut ranger encore Robert Brunham, W. de Duncaster, Robert Trowell, et surtout le moine de Reading, qui écrivait, avant 1226, le canon à six voix, rapporté par Burney et Hawkins comme une œuvre du xv$^{e}$ siècle.

L'Italie et l'Espagne, ainsi que nous le ferons voir, ont eu leur part dans cette œuvre d'élaboration et de développement de l'art harmonique.

On l'aura déjà remarqué, la plupart des artistes qu'on vient de citer sont antérieurs à Francon de Cologne. Notre document mentionne deux maîtres de ce nom : l'un, appelé « Francon premier »; l'autre, « Francon de Cologne ». Tous les deux sont signalés pour leurs innovations progressives dans l'art de noter la musique mesurée.

Nous ne saurions assez le répéter, ce sont là des faits d'une importance capitale pour l'histoire de la musique.

Quant aux théoriciens et didacticiens, on ne connaissait d'eux que les fragments de compositions qu'ils donnent comme exemples des règles qu'ils posent. Les pièces entières étaient inconnues; elles semblaient perdues, lorsque l'existence d'un certain nombre d'entre elles fut révélée dans le manu-

1. « Scriptorum de musica medii ævi nova series », etc., p. 116. — Cet ouvrage est en vente à la librairie Didron.

scrit de Montpellier. On y trouve, en effet, des compositions à trois et quatre parties, de l'auteur du traité appelé, par Jérôme de Moravie, « Traité de déchant vulgaire », du nommé Aristote; de Jean de Garlande, de Pierre Picard, de Pierre de Croix, de Walter Odington et de divers anonymes.

En voilà assez, pensons-nous, pour faire voir combien le manuscrit de Montpellier et les autres documents que nous venons de signaler sont importants pour l'histoire de l'art musical aux XIIe et XIIIe siècles. Cette importance est telle, suivant nous, que nous avons cru utile d'en faire un examen approfondi qui est sous presse et qui portera pour titre : « Étude sur la musique harmonique et sur les musiciens harmonistes aux XIIe et XIIIe siècles ».

Ne pouvant éditer en entier le manuscrit de Montpellier, qui contient 800 pages in-4°, nous en avons extrait environ 60 pièces qui nous ont paru les plus propres à faire apprécier la situation de l'art à cette époque. Elles seront reproduites dans la notation originale avec leur traduction en notation moderne. De cette façon, chacun pourra vérifier l'exactitude de nos interprétations; on jugera en même temps du degré de difficulté inhérente à ces sortes de travaux.

L'ouvrage que nous allons publier sur la matière qui fait l'objet de cet article, embrassera donc l'examen de tous les genres de compositions harmoniques en usage aux XIIe et XIIIe siècles, et l'appréciation de la part de mérite qui revient aux divers artistes initiateurs de cet art alors tout à fait nouveau. Grâce au manuscrit de Montpellier, grâce aux documents importants que nous venons de citer, et qui viennent jeter un jour tout à fait nouveau sur une période de l'histoire de l'art, restée obscure, nous pourrons présenter un travail complet sur l'origine et les premiers développements de l'harmonie, qui est devenue, entre les mains des hommes de génie de ces derniers siècles, un art et une science à la fois.

E. DE COUSSEMAKER.
Correspondant de l'Institut.

# ICONOGRAPHIE

## DE L'OPÉRA

### I

L'Opéra est le temple de l'art comme la cathédrale est le temple de la religion. A l'église, l'homme adore le Créateur; à l'Opéra, où il crée à son tour, il s'adore pour ainsi dire lui-même. Les facultés qu'il a reçues de Dieu, les éléments qui lui sont assujettis parce qu'il est le roi de la création, il les perfectionne, les transfigure et les crée en quelque sorte à nouveau pour les exalter en art. Ainsi de la dimension il fait l'architecture, de la forme la sculpture, de la couleur la peinture, de la voix la poésie, du son la musique, du geste la danse, à laquelle je voudrais bien que l'on donnât, pour la généraliser, le nom d'action.

Ces arts principaux, l'homme les place, dans la cathédrale, au service de la religion, pour en constituer le culte; mais, dans l'Opéra, il les loge à son propre service pour s'y réfléchir et s'y admirer. La cathédrale prime l'Opéra comme le dévouement prime la satisfaction d'un besoin personnel; mais, après l'église, je ne connais pas d'édifice où l'art, où tous les arts soient appelés à briller de plus d'éclat et de majesté qu'à l'Opéra.

Par sa destination, par les services importants et nombreux qu'il doit recueillir et la foule qu'il doit abriter, l'Opéra couvre une superficie, offre une masse de constructions qui n'ont d'égales que la superficie et la masse d'une vaste cathédrale. Dans ces constructions, en raison même de la nature du monument, doivent s'étaler toutes les grandeurs et toutes les richesses de l'art.

Une cathédrale est un petit monde peuplé de statues et animé de figures : dix-huit cents ou deux mille statuettes et statues, comme à Notre-Dame de

Chartres; cinq ou six mille figures peintes sur verre, comme dans le même édifice. Je ne comprendrais pas qu'un Opéra contînt moins de sculptures et de peintures. Mais, à la cathédrale, l'iconographie est spéciale; exclusivement religieuse, elle reproduit les personnages et les scènes qui ont occupé ou occuperont l'histoire humaine dans ses relations avec la divinité depuis la création jusqu'au jugement dernier. A l'Opéra, l'iconographie, non moins spéciale, non moins exclusive, doit refléter l'humanité dans son amour pour le beau, pour l'idéal, pour toutes les sources du bonheur terrestre.

Dans nos climats, la sculpture occupe surtout l'extérieur des monuments; c'est à l'intérieur qu'appartient principalement la peinture. Mais sculpture et peinture doivent se rappeler l'une l'autre, comme le revers d'une médaille en rappelle et complète l'endroit. La sculpture énonce le motif que la peinture développe à loisir, sur une large surface, avec les ressources puissantes qui sont en sa possession.

L'ère chrétienne, les temps modernes ont trouvé pour la cathédrale tous les motifs religieux dont on peut remplir une église. Pauvres en inventions pour l'Opéra, nous sommes obligés d'avoir recours aux imaginations de l'antiquité. Tant que nous n'aurons pas trouvé une mythologie nouvelle et spécialement applicable à nos sentiments modernes, il nous faudra piller la vieille mythologie des Grecs et des Romains pour nous l'approprier. C'est une nécessité qu'on peut subir à contre-cœur, mais à laquelle il n'est pas possible de se soustraire encore.

Il faut donc nous résigner.

A l'extérieur d'un Opéra, la statuaire revendique pour elle les niches, les frises, le dos des entablements, le champ des tympans et frontons. — Le fronton est la tête d'un édifice, et c'est de là, comme d'un centre, que doivent partir les motifs qui peupleront les entablements, les frises et les niches. Aux tympans et frontons des cathédrales s'étalent les grandes scènes du christianisme : la naissance ou la mort de Jésus-Christ, la naissance ou la mort de la Vierge, l'ascension du Sauveur ou le jugement universel. Les frontons d'un Opéra doivent recevoir également les grands personnages de qui le théâtre relève, à qui il est dédié.

## II

L'Opéra est le temple de l'idéal ou de la beauté terrestre telle que l'homme peut la rêver. Cette beauté complète, résultante de toutes les

beautés partielles, trouve son absolu dans l'humanité même, et surtout dans la femme. C'est ainsi que la mythologie l'entendait lorsqu'elle créait Vénus, la mère du beau et du bonheur. Par la bouche de Virgile, l'antiquité nous en a fait, en quelques vers, une bien magnifique description. Déguisée en chasseresse tyrienne, elle apparaît à son fils Énée au milieu d'une forêt, près de la côte où Didon bâtit Carthage. Son fils, sous ce vêtement d'emprunt, ne la reconnaît pas. Elle console Énée, lui prédit ses grandes destinées, laisse glisser à terre son costume de chasseresse et regagne le ciel d'où elle vient.

Dixit, et avertens rosea cervice refulsit,
Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem
Spiravere. Pedes vestis defluxit ad imos,
Et vera incessu patuit dea [1]. . . . . . .

On trouve dans cette description la personnification de la beauté suprême. L'Opéra, avons-nous dit, est le temple de l'art total, décomposé en architecture, sculpture, peinture, poésie, musique et danse. Dans cette Vénus de Virgile, chacun de ces arts est reflété et divinisé. — La beauté de construction et de forme sculpturale respire dans tous ces vers du poëte; mais il suffirait d'ailleurs de jeter un regard sur la Vénus de Milo pour se convaincre que les deux premiers arts plastiques n'ont jamais caressé d'autant d'amour aucune autre figure. — C'est à la peinture que revient cette teinte rosée qui reluit sur ses épaules et son cou : « Rosea cervice refulsit ». — La musique et la poésie chantent dans cette voix qui n'a rien d'humain : « Nec vox hominum sonat », comme dit Virgile quelques vers plus haut. — Jamais l'harmonie du geste et la divinité de la danse n'ont été mieux exprimées que par ces quatre mots : « Vera incessu patuit dea ». — Enfin, il n'est pas jusqu'aux parfums, que l'on n'a pu encore, à cause de leur volatilité, constituer en art, qui n'aient trouvé dans Vénus leur source odorante et divine : « Ambrosiæque comæ divinum vertice odorem spiravere ».

Voilà véritablement, pardon de l'expression, la patronne de l'Opéra. C'est au principal fronton, c'est au grand portail, comme l'on dirait s'il s'agissait d'une cathédrale, qu'il faut placer Vénus. — Non-seulement le moyen âge, mais l'antiquité nous imposent l'époque de sa vie où la charmante déesse, toujours jeune, doit être représentée. Phidias, sur le fronton oriental du Parthénon, sculpta la naissance de Minerve entourée de tous les dieux de l'olympe; c'est la naissance de Vénus qu'il faudrait également représenter sur le grand

1. VIRGILE, « Énéide », liv. I.

fronton de l'Opéra. L'édifice entier lui étant consacré, on la verrait naître à l'entrée même du monument et vivre dans tout l'intérieur.

Le mythe de Vénus me paraît altéré. On fait naître de l'écume de la mer la déesse de la beauté; ou bien, ce qui revient au même, on la donne pour fille à Dioné, fille elle-même de l'Océan et de Téthys. On croit que sur le fronton du Parthénon, où elle assiste à la naissance de Minerve, Phidias l'avait assise sur les genoux de Thalassa, la mer proprement dite. La mer est le plus infime, le plus grossier des quatre éléments. Les animaux qui y naissent et y vivent n'ont que les rudiments de la vie. Pour plusieurs, des séries entières, on ignore si ce sont des plantes ou des êtres vivants : on les coupe en morceaux, et ils repoussent comme de la végétation. Ils sont informes et laids; quelques-uns sont immenses, mais d'une immense laideur. Leur goût n'est pas développé; leur odorat est nul; leur vue est celle de l'œil dans le brouillard; leur toucher, sans organe propre, n'est pas même celui de la sensitive; ils sont tous muets et sourds. Quant aux affections, même celles de la famille, elles se réduisent, pour les mammifères et les vivipares, les plus parfaits des poissons, à tuer et à manger leurs petits quand ils le peuvent. L'Océan ignore les saisons : il n'a ni printemps, ni été, ni automne; on peut dire que l'hiver y règne presque perpétuellement. Quoi qu'en disent les poëtes, la mer n'est pas plus belle que le désert : c'est l'aride des deux côtés. La vie complète, grande et souveraine n'est pas là. Un jour, par une après-midi magnifique de juillet, je voguais sur la plus belle mer du monde, entre la Sicile et l'île de Malte. Mes compagnons, exaltés par l'inclinaison d'un soleil d'or et de pourpre sur des flots unis comme une glace, ne tarissaient pas d'éloges sur la splendeur de la mer. J'admirais, mais je n'étais pas enivré comme eux, et mon antipathie contre la grossièreté de l'élément liquide croissait en raison même de l'exaltation de mes amis. Enfin, leur dis-je, si l'on vous proposait d'anéantir, à votre choix, la mer Méditerranée ou la Suisse, laquelle voudriez-vous garder? Quelques-uns, les plus engagés en faveur de la mer, ne répondirent rien ou trouvèrent l'alternative absurde; mais les autres déclarèrent, malgré ce qu'il en coûtait à leur amour-propre, qu'ils préféreraient l'existence de la Suisse. Ces imaginations, honnêtes et franches, ainsi prises au dépourvu, me confirmèrent dans mon goût fort modéré pour la mer et dans mon amour immense pour la terre. Il me sembla que le bon sens, purgé des tirades de la poésie, avait naïvement dit la vérité.

C'est donc une grave erreur que d'avoir fait sortir de l'élément laid et, pis encore, de l'écume de cet élément grossier, la beauté suprême. Il est vrai qu'à peine née, Vénus a été réclamée par l'olympe, et qu'elle s'est installée

sur la terre, à Cythère, Gnide et Paphos, pour y exercer son empire. Ainsi, au lieu de représenter Vénus sur les genoux de la Mer (Θαλαττα), c'est sur le sein de la Terre (Γαῖα) qu'il faudrait la bercer. Qu'on lui mette les pieds dans l'eau de la mer, d'une rivière ou d'un lac, je le veux bien, car Vénus règne sur la nature entière; mais le reste du corps doit se coucher dans une vallée et la tête reposer sur une colline comme sur un oreiller. Tous les êtres bruts, organisés et animés, tous les dieux doivent assister à sa naissance, parce que tous lui obéissent. C'est au printemps, cette jeunesse de l'année, que la jeune déesse de la beauté doit naître; elle doit venir au monde quand les plantes sortent de terre, que les arbres reverdissent et que les fleurs, comme de petites lumières de végétation, éclairent les vallées et les montagnes. Il faut que Vénus nous arrive au moment où les oiseaux font leurs nids et où la nature ressuscite dans un embrassement universel.

## III

Aux Grâces, filles de Vénus, semble appartenir le fronton secondaire du flanc gauche de l'Opéra. Vénus est la beauté au repos; les Grâces représentent la beauté en mouvement. On en compte trois : Thalie, Aglaé, Euphrosyne. Leur nom est plein de douceur et veut dire la Verdoyante, la Brillante, la Joyeuse. On peut croire que chacune d'elles personnifie le contentement de l'une de nos qualités principales. L'homme est un composé de sensations, d'affections et de facultés. La verdoyante Thalie peut être chargée spécialement de nos sensations matérielles, la brillante Aglaé des affections de notre cœur, la joyeuse Euphrosyne des facultés de notre esprit. Chacune aurait ainsi son rôle bien marqué, et toutes les trois s'accorderaient pour faire complétement notre bonheur.

Si Vénus naît au printemps, ses filles peuvent venir au monde en été, dans la saison un peu âcre et violente des plaisirs.

Les sculpteurs recherchent la nudité au lieu de la redouter; mais si toutes ces femmes nues, Vénus, les Grâces, et tout à l'heure les Muses, semblaient offrir de la monotonie, rien ne serait plus facile, comme Socrate l'a fait lui-même lorsque, dans sa jeunesse, il sculpta les Grâces, de les couvrir d'un vêtement. Quant aux Muses, Raphaël les a toutes habillées dans son Parnasse [1]. Le seul Apollon, dieu du soleil, dieu de la chaleur, est à peu près complétement nu.

1. C'est la célèbre fresque de la salle de la Signature, au Vatican.

## IV

C'est à la naissance des Muses qu'on devrait réserver le fronton du flanc droit de l'Opéra. Comme Vénus et les Grâces, les Muses naissent à l'extérieur d'un monument dont elles vont, dans tout le cours de leur existence, remplir l'intérieur. On dit que les Muses sont filles de Mnémosyne ou de la Mémoire. C'est encore un mythe qui me semble altéré. Les Muses ne sont pas les filles de la tradition ou du passé, mais les enfants de l'inspiration ou du présent. Quand un véritable artiste compose, ce n'est point parce qu'il a de la mémoire et qu'il se souvient, mais parce qu'il invente. Il ne se rappelle pas; mais, comme Dieu, il crée de toutes pièces et avec rien. Le nom de poëte, de créateur, qu'on a réservé au fabricant de vers, appartient à tous les artistes. En ma qualité d'archéologue, je devrais me prévaloir du mythe grec, et affirmer que l'art est un souvenir du passé, que les Muses sont filles de la Mémoire; mais je préfère la vérité.

Les Muses, comme Vénus et les Grâces, sont d'origine divine et véritablement filles de Dieu. On a voulu les faire naître grossièrement, comme les enfants des hommes. C'est un blasphème dont un peintre de génie, M. Ingres, s'est rendu coupable dans un petit tableau exécuté il y a quelques années. Bacchus, le dieu de la bonne chère et du vin, est sorti de la cuisse de Jupiter; mais Minerve, la déesse de la sagesse, a pris naissance dans le siége de l'intelligence, dans le cerveau du maître des dieux. Par analogie, c'est du cœur de la divinité suprême que doivent s'envoler les Muses, car le cœur et non le ventre fait non-seulement l'orateur, mais tous les artistes: « pectus est quod disertos facit ».

Sur ce fronton, je ferais naître les Muses en automne, car l'art est véritablement le fruit mûr de la grâce et de la beauté. Comme Raphaël, je les mettrais sous la présidence du soleil ou d'Apollon, sur un Parnasse ou, mieux encore, dans un Paradis rempli d'herbes portant leurs graines et d'arbres portant leurs fruits, suivant l'expression de la Bible[1]. Si la fontaine Castalie ou l'Hippocrène n'y suffisaient pas, car les eaux païennes sont beaucoup trop maigres, je ferais arroser sans scrupule cette terre de l'art par les quatre fleuves du Paradis terrestre. Le Tigre et l'Euphrate, le Phison et le Géhon, ne refuseraient certainement pas de rafraîchir et de fertiliser ce Parnasse nouveau.

1. « Genèse », I, 12.

## V

Les niches de la façade et des flancs de l'Opéra doivent abriter les personnages allégoriques ou réels qui composent le cortége de l'idéal ou de Vénus, des Grâces et des Muses. Les Muses personnifient les sciences et les arts; mais cette encyclopédie des anciens est bien incomplète. Clio représente l'histoire; Thalie, la comédie; Melpomène, la tragédie; Érato, la poésie élégiaque et amoureuse; Calliope, l'épopée; Uranie, l'Astronomie; Polymnie, l'éloquence et la poésie lyrique; Terpsichore, la danse; Euterpe, la musique. En fait d'art, la poésie n'a pas à se plaindre : sur neuf Muses, elle en a cinq à sa disposition; c'est véritablement du luxe. Mais aucun des arts du dessin n'a de Muse pour patronne. Quant aux sciences, l'astronomie est la seule qui ait une protectrice ici; c'est de l'indigence. Le moyen âge, en présence de cette classification insuffisante, semble avoir voulu combler les lacunes, et il a personnifié à sa manière les arts et les sciences. Mais ces arts sont ceux de la parole seulement, la Grammaire, la Dialectique et la Rhétorique, et il ajoute encore à l'abondance déjà excessive de l'antiquité. Quant aux sciences, puisque la Grèce n'avait songé qu'à l'astronomie, le moyen âge n'avait pas de peine à être plus complet, et il a groupé en faisceau l'Arithmétique, la Géométrie, l'Astronomie et la Musique. Cette dernière, je ne sais pourquoi, a bien du mal à se dégager de la science pour prendre son essor et devenir un art, le plus grand peut-être, mais surtout le plus immatériel. Toutes ces classifications me paraissent puériles, et il serait grand temps de remettre au creuset les Muses de l'antiquité et les Arts libéraux du moyen âge, pour les allier avec des éléments nouveaux, et en tirer une classification complète et vraiment sérieuse. La décoration de l'Opéra serait, du moins quant aux arts, une circonstance des plus opportunes. Quoi qu'il en soit et en attendant, laissons les Muses où nous les avons mises, et, pour n'être pas ingrats envers le moyen âge, introduisons dans leur cortége la personnification des sept Arts libéraux. Sept niches sur cette grande façade ou ces flancs allongés, ce n'est pas demander trop. Mais une fois cette justice historique rendue à tout le monde, à l'antiquité comme aux époques plus récentes, il faut faire une place, et la faire belle, à la personnification de l'architecture, de la sculpture, de la peinture, de la danse, de la musique art et non science, de la poésie générale et non partielle. Puis, comme complément réel de ces personnes idéales, on pourrait rassembler autour de l'Architecture les plus grands archi-

tectes de tous les temps et de tous les pays, Libergier comme Dédale et Ictinus, Robert de Luzarches comme Apollodore et Orcagna, Christophe Wren et Brunelleschi, Delorme et Ducerceau. Autour de la Sculpture se rangeraient Phidias, Praxitèle, Nicolas et André de Pise, Ghiberti, Michel-Ange, Pujet et tous les autres grands sculpteurs. La Peinture s'enorgueillirait d'une escorte plus nombreuse encore. La Danse aurait un cortége plus réduit et beaucoup moins illustre; mais la Musique et surtout la Poésie trôneraient au milieu des plus sublimes et des plus nombreux génies.

Les niches ne suffiraient pas pour loger cette foule; d'ailleurs, par leur espacement, elles ne permettraient pas facilement de reconnaître les différents groupes. Mais, sur les longues frises de la façade, des flancs et du chevet de l'édifice pourraient se dérouler des scènes où chaque art, entouré de ses plus illustres enfants, jouerait son rôle spécial. C'est au développement d'histoires analogues que les frises sont ordinairement consacrées. Dans les temples antiques, le combat des Centaures et des Lapithes, la bataille des Amazones, les travaux d'Hercule, occupent les frises des entablements et nous montrent comment nous pourrions décorer les frises de l'Opéra.

Après cette station un peu longue peut-être au dehors, entrons dans l'intérieur de l'édifice.

## VI

D'abord s'ouvre le large vestibule où la foule se partage à gauche et à droite pour gravir les deux grands escaliers qui conduisent dans la salle des représentations. Au-dessus du vestibule est établi le foyer public où, dans les entr'actes, les spectateurs circulent pour se voir de près, s'aborder, se communiquer leurs impressions ou se livrer simplement au délassement de la locomotion. Derrière la scène, à droite et à gauche, sont pratiqués le foyer de la musique et le foyer de la danse, où se donnent les leçons particulières et où se font les répétitions spéciales avant les répétitions générales sur la scène et avant les représentations. Derrière ces foyers est établie l'administration de l'Opéra, dont la salle de conseil et le salon du directeur sont les pièces principales. Tout cela, vestibule, escaliers, salle, foyer du public, foyer de la musique, foyer de la danse, salle du conseil, salon du directeur, demande une ornementation particulière et appropriée à sa destination. La sculpture s'est exclusivement chargée du dehors; au dedans, surtout au vestibule et aux escaliers, elle occupera encore une place assez importante, mais cette

place, elle la partagera avec la peinture, qui a le droit de posséder la salle, les foyers et les salons.

## VII

Dans le vestibule, espèce d'antichambre, les valets alertes des opéras bouffes, les soubrettes joyeuses des comédies, les rieuses ballerines des danses les plus célèbres, semblent faits tout exprès pour recevoir l'affluence qui se rend au spectacle. Ce sont les domestiques de la maison. La statuaire est bien grave pour ces masques grotesques et ces figures frippées ; mais cependant les plus illustres de ces gais personnages, car il y en a d'illustres, peuvent animer la pierre, sinon le marbre. Le reste se peindrait simplement sur les murs.

## VIII

Escorté par les poëtes ordinaires et les librettistes, par les musiciens de seconde classe et surtout par les compositeurs de ballets, on monterait les larges escaliers qui conduisent à la salle. Ces artistes médiocres, ces « poetæ minores », sont déjà des membres de la famille, et c'est entre les deux haies qu'ils formeraient à droite et à gauche, comme les gardes du corps sur les marches d'un escalier impérial, que l'on accéderait à la salle des représentations.

## IX

Ici, dans cette salle, la pleine lumière et le luxe éclatant : nous sommes dans l'olympe de l'art. Le ciel de cet olympe, c'est la coupole qui couvre la salle entière comme la voûte céleste couvre et enveloppe la terre. Le sujet qu'on ne peut éviter est donc la représentation du séjour habité par les plus grands dieux du monde antique. Comme, tout dieu qu'on soit, on finirait par s'ennuyer si l'on se contemplait éternellement sans jamais rien faire, il semble que l'on pourrait représenter dans cette coupole les noces de l'Amour et Psyché. Les olympiens ne dédaignaient nullement les festins, car ils ont inventé le nectar pour boisson, et l'ambroisie pour nourriture, avec Hébé et Ganymède pour leur servir à manger et à boire. Dans un Opéra, où tout porte à la sensualité et à l'amour, il est bon cependant de modérer cet appétit de la

matière par un élément plus éthéré. Cette jolie fable du mariage de l'âme humaine, sous le nom de Psyché, avec le fils de Vénus, semble un sujet assez bien approprié à cette place. Au moyen âge, on a visiblement imité cette union de l'Amour et Psyché en inventant le mariage de Mercure avec la Philologie, c'est-à-dire de la grammaire avec l'éloquence. C'est donc, comme création, un double héritage qu'il faut recueillir avec soin. A de pareilles noces, mieux qu'à celles de Thétis et de Pélée, on peut convoquer les grands dieux, les demi-dieux, les héros, les grands génies de tous les pays et de tous les temps. Tout le monde y est intéressé. La renaissance des xv[e] et xvi[e] siècles a bien des fois représenté ces noces de l'Amour et de Psyché; mais le personnel y est trop peu nombreux, trop exclusivement réservé aux olympiens. En outre, la fête m'y semble mesquine : il faut que la musique, puisque nous sommes à l'Opéra, y ait une place encore plus importante qu'aux noces de Cana; il faut que la danse y prenne toutes ses aises. La fête doit être incomparable de mouvement et d'éclat.

Toutes les places qui, dans la salle des représentations, peuvent être occupées par la sculpture et la peinture, doivent être données aux grands poëtes, aux grands musiciens, aux grands artistes de tout genre; c'est la digne bordure de ce ciel olympique où le corps s'unit à l'âme, où les sens se marient aux sensations.

## X

Dans le foyer du public, je voudrais voir un de ces sujets développés, sinon inventés, par Pétrarque, notamment le Triomphe de l'Amour. Tous les spectateurs qui se rendent à l'Opéra sont évidemment poussés par l'amour, la plus puissante des passions. Pour les jeunes, c'est l'espérance; pour ceux d'âge moyen, c'est la possession; pour les vieux, c'est le souvenir. Le tableau, historique et symbolique à la fois, des ravages et des bienfaits de l'Amour, me semble le miroir où chacun doit se regarder. L'Amour, non pas enfant, comme l'ont trop souvent représenté l'antiquité et la renaissance, mais jeune homme, comme aimait à le faire le moyen âge, est assis ou debout sur un char de triomphe enflammé ou brillant comme le feu. Le char est emporté au galop par quatre chevaux blancs couverts de harnais tout rouges. La foule des amoureux et amoureuses précède, accompagne ou suit le triomphateur, qui a pour devise :

AMOR OMNIA VINCIT.

Ceux qui précèdent appartiennent à la plus haute antiquité : ce sont des Assyriens, des Mèdes, des Perses, des Égyptiens, des Hébreux. Ceux qui flanquent le char, à droite et à gauche, sont les Grecs et les Romains. Les nations modernes, jusqu'à nos jours et par delà, terminent, foule non moins tumultueuse et diverse, ce cortége immense; elles s'enfoncent dans l'avenir. Des noms, il est inutile d'en donner, tout le monde les sait par cœur.

Comme complément et souvent comme correctif, je désirerais une procession des plus belles femmes de l'histoire. Dans son palais royal de Munich, Louis Ier de Bavière avait consacré deux salons au portrait des plus belles femmes de son temps. Les gardiens du palais, qui vous conduisaient dans ces appartements royaux, osaient vous dire que ces belles contemporaines de tous les pays, surtout de l'Allemagne, avaient inspiré au roi Louis un intérêt plus vif encore que celui de leur beauté. Je fis remarquer à l'un d'eux le portrait de la reine des Grecs, femme du roi Othon, par conséquent belle-fille du roi Louis, et je lui dis que la seule présence de cette jeune et charmante personne, que j'avais vue si resplendissante à cheval, dans la ville d'Athènes, en 1839, suffisait pour détruire la calomnie. Le valet rougit et resta muet. Cette idée du roi Louis Ier n'est qu'une réminiscence, comme tout l'art actuel de Munich, au surplus. Petitot a peint sur émail les plus belles femmes de la cour de Louis XIV. Au château d'Hampton-Court, près de Londres, une salle est occupée par les beautés de la cour de Charles II. A la renaissance on a figuré, sur tous les tons et par tous les modes possibles de sculpture et de peinture, les plus belles femmes de l'histoire. Les faïences italiennes de nos musées nous offrent un grand nombre de plats et d'assiettes sur lesquels on a peint ces belles personnes de l'histoire et même de la mythologie. Ainsi, au musée du Louvre et au musée de Cluny, on peut voir autour du portrait en buste de ces belles femmes les légendes qui suivent :

LA DIANIRA BELLA.
DIIANORA BELLA.
LANDREA B.
LA CASANDRA BELLA.
LA BELLA HIPOLITA.
DEIDAMIA BELLA.
LAODAMIA BELLA.
CALIDONIA B.
CAMILA.
ANTONINA BELLA.
FAUSTINA BELLA.
IULIA BELLA.
VIRGINIA B.

LUCHRETIA BELLA.
FLORA BELLA.
FLAMINIA BELLA.
LA MADALENA BELLA.
LUDIVICHA BELLA.
GIROLAMA BELLA.
ORELIA BE.
BENEDETA.
BEATRICE B.
LISENA LA BELLA RO.
MARGARITA DIVA MIA BELLA.
ANGELA BELLA.
IUANINA BELLA.

Rosabella et Belladona semblent avoir pris leur nom de ces faïences italiennes. Ce sont des belles confondues, par un mot unique mais composé, avec la femme, beauté abstraite, et avec la rose.

J'en passe, comme on dit, et des meilleures, car la liste est fort longue. Dans toutes ces belles femmes, plusieurs, comme Faustine et Flora, qui n'étaient pas des modèles de chasteté, pourraient faire un double emploi avec les amoureuses qui escortent le char triomphal dont il est question plus haut. On remarquera cependant que toutes sont là uniquement pour leur beauté, et que l'on a pris à tâche d'inscrire des femmes vertueuses dans cette liste, comme Cassandre, Camille, Lucrèce, Virginie, Béatrice, Marguerite, Angèle. Madeleine s'y trouve, mais Madeleine repentie. Aux stalles de la cathédrale d'Ulm, des statues en bois vraiment magnifiques offrent toute une rangée de belles femmes, mais de belles femmes saintes. Ainsi, Anastasie, Marthe, Madeleine, Agnès, Odile, Dorothée, Catherine, Barbe, Marguerite, Ursule, Cécile, Élisabeth, Walburge. Elles sont précédées des belles femmes de l'Ancien Testament, et notamment de Rébecca et de Rachel. Sur une banderole qui accompagne le buste de Rébecca, on lit : PUELLA DECORA NIMIS. Sur celle du buste de Rachel, est gravé : TU DECORA FACIE ET VENUSTO ASPECTU. Ce sont en effet deux admirables jeunes filles, chefs-d'œuvre de l'art et de la nature. Ces sculptures datent de la fin du XV^e^ siècle.

Le moyen âge, on le voit, n'était pas insensible à la beauté de la femme. Dans la cathédrale de Strasbourg, on voit également une rangée de belles femmes saintes sur les vitraux de la grande nef, qui datent du XIII^e^ siècle. Les preuses, que l'on aime à mettre en regard des preux, sont des femmes remarquables par leur valeur et leur beauté tout à la fois, comme Esther et Judith. Un manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal [1], du XIII^e^ siècle, dit en parlant de Judith :

Cler ot le vis et la char blance
Comme la noif desor la brance.

Voilà des autorités suffisantes, et il serait facile de citer d'autres faits encore, pour nous absoudre de demander une procession, la plus longue possible, des plus belles femmes de l'antiquité, du moyen âge et des temps modernes : femmes historiques, comme Lucrèce; femmes poétiques, comme la Béatrice du Dante; femmes allégoriques, comme Psyché. Pour présidente ou directrice de ce cortége immense, nous n'hésiterions pas à proposer Vénus elle-même, en qui se résume la beauté universelle.

1. In-folio, 283, B. L. Fr. 226, v° c, 2.

Je demande aux lecteurs de ne pas trop s'effaroucher de voir si fréquemment Vénus et l'Amour dans tout cela. Ils savent qu'aux XII$^e$, XIII$^e$, XIV$^e$ siècles, les amours de Pyrame et Thisbé, de Virgile, d'Aristote, de Lancelot et de Genièvre se sculptaient jusque dans le sanctuaire des cathédrales. De ce côté, un Opéra a plus de priviléges encore qu'un monument religieux. Si l'Amour et sa mère doivent se représenter quelque part, c'est surtout dans une salle d'Opéra ; car ils sont là chez eux. Au moyen âge même, au XIII$^e$ siècle, on savait très-bien mettre chaque chose à sa place. Ainsi, dans une maison, dans un château, dans la chambre particulière d'une bourgeoise ou d'une châtelaine, on aimait à représenter des amourettes et des sujets appropriés à leur destination. Marie de France décrit ainsi les peintures qui décoraient la chambre d'une dame de son temps :

Li sire out fait dedenz le meur,
Pur sa femme metre à seur
Chaumbre souz ciel n'out plus bele.
A l'entrée fu la capele.
La caumbre est painte tut entur :
Vénus, la dieuesse d'amur,
Fu très bien mis en la peinture,
Les traiz mustrez è la nature,
Cument hum deit amur tenir,
E léalment è bien servir.
Le livre Ovide ù il enseigne,
Coment cascuns s'amour tesmegne,
En un fu ardent les jettout;
E tuz iceux escumengout,
Ki jamais cel livre lireient
Et sun enseignement fereient [1].

Va donc pour Vénus comme chef de file dans ce bataillon des belles femmes du monde entier.

## XI

Pour le foyer de la musique, c'est la musique elle-même qui doit fournir, par son histoire, tous les motifs de décoration.

1. Voir le « Lai de Gugemer » dans les « Poésies » de Marie de France, XIII$^e$ siècle, publ. par Roquefort, Paris, 1832. Cité par M. Viollet-le-Duc, « Dictionnaire raisonné de l'architecture », au mot « Donjon », page 83.

L'histoire de la musique se divise en plusieurs grands chapitres dont quelques-uns peuvent décorer la grande salle où nous sommes. Ces chapitres, en négligeant les divisions secondaires, s'étagent chronologiquement. D'abord la musique dans la nature, puisque tout son en procède comme un fleuve procède de sa source. Puis la musique dans la mythologie, qui n'est pas spéciale aux Grecs, mais appartient à tous les peuples. Puis la musique chez les Assyriens, les Indous, les Egyptiens, les Hébreux, les Grecs et les Romains. Puis la musique au moyen âge, et enfin chez les peuples modernes.

L'air est le principal, sinon l'unique véhicule de la musique. Tout son qui s'échappe de l'eau, de la terre et du feu est charrié par l'air qui le module et l'apporte à l'oreille. Au centre d'une composition, je figurerais l'Air en le personnifiant à peu près comme le XIII[e] siècle l'a imaginé dans un manuscrit de la bibliothèque municipale de Reims [1]. C'est une grande figure humaine ailée, jambes et bras écartés, posant chaque pied et chaque main sur l'un des quatre Vents du monde. Ces vents sont à la musique de la nature ce que les soufflets sont à celle de l'orgue. Au lieu des quatre vents, on pourrait n'en figurer qu'un seul et le placer dans l'un des cantons dont les trois autres seraient occupés par l'eau, la terre et le feu. C'est de l'eau que partent les bruissements des cascades et les tempêtes de la mer. La terre donne le frémissement des bois et le cri des bêtes; le son s'y répercute en écho. Le feu fait gronder les volcans, et de l'air partent, à côté du chant des oiseaux, les explosions de la foudre. Il n'est pas plus difficile de personnifier l'eau, la terre et le feu que les vents et l'air. D'ailleurs, chaque figure, éclairée et complétée par ses attributs spéciaux, prendrait une signification parfaitement précise. Enfin l'art chrétien, le byzantin surtout, qui a peint plusieurs fois le cantique des trois Hébreux dans la fournaise, donnerait les indications suffisantes pour exprimer par le dessin cette musique de la nature. Dans ce cantique on personnifie, on fait parler et chanter les constellations, la pluie et la rosée, le froid et le chaud, la glace et la neige, les éclairs et les nuées, les montagnes et les collines, les plantes, les mers, les fleuves et les fontaines, les oiseaux, les bêtes féroces et les troupeaux [2]. Il faudrait être bien maladroit pour ne pas composer, avec de pareils éléments, la musique de la nature.

La musique dans la mythologie est plus facile encore à composer. Au centre, Apollon, le maître des Muses, le chef d'orchestre de la musique humaine. Dans les quatre côtés, Orphée qui charme les enfers, Arion qui apaise les

1. Cette miniature, ou plutôt ce dessin au trait, du XIII[e] siècle, a été publié dans les « Annales Archéologiques », vol. I, page 54 de la seconde édition.

2. DANIELIS « Prophetia », cap. III, v 57-90.

flots, Amphion qui anime la terre et les pierres, Pythagore qui trouve le rhythme dans le mouvement des corps célestes. Çà et là, Mercure, inventeur de la lyre; Harmonia, la femme de Cadmus, qui trouve la flûte simple; Bacchus, à qui l'on attribue la double flûte; Pan, qui joue de la flûte à sept tuyaux; les Tritons, qui font sonner les conques marines; les Sirènes, qui pincent de la harpe en s'accompagnant de leur voix. Les histoires de Philomèle, de l'Hirondelle, du Cygne, pourraient alterner avec le défi des Piérides, de Marsyas, de Thamyris, et les autres légendes mythologiques où l'art musical est en jeu.

Quant à la musique chez les peuples de l'antiquité, c'est tout simplement un cours de l'histoire musicale à représenter dans une série de tableaux. Il n'y faudrait oublier ni David entouré de ses chantres, ni les Hébreux captifs sur les rives de l'Euphrate, ni même Jubal auquel est attribuée l'invention des instruments de musique, comme est attribuée à Linus la création de la mélodie.

Le moyen âge, auquel nous devons l'invention ou tout au moins l'immense développement des cloches, des carillons, de l'orgue et de l'harmonie, nous a donné : sainte Cécile, la patronne des musiciens; saint Ambroise et saint Augustin, les auteurs du « Te Deum »; saint Grégoire le Grand, qui a renouvelé et réduit en système le plain-chant; saint Thomas d'Aquin, qui a composé cet office du Saint-Sacrement, le plus éclatant des offices de l'Église. Encore un tableau dont sainte Cécile occuperait le centre, comme, plus haut Apollon et l'Air, et qui serait cantonné par saint Ambroise, saint Augustin, saint Grégoire, saint Thomas d'Aquin.

En face de cette musique sacrée, il faudrait peindre la musique profane des troubadours et des trouvères, des déchanteurs, des chansonniers, des dramaturges naissants, à qui nous devons le développement, inconnu à l'antiquité, de l'harmonie musicale.

Quant aux temps modernes et actuels, il faudrait faire un choix, tant les sujets s'offrent en abondance pour figurer l'histoire de la musique et l'histoire des grands musiciens de notre Europe. C'est là, qu'à l'imitation de Pétrarque, on pourrait représenter le Triomphe de la Musique. Sur le char, au lieu d'un seul triomphateur, j'en voudrais trois : l'Air, Apollon et sainte Cécile, escortés par les musiciens célèbres de tous les temps et de tous les pays[1].

1. L'Opéra n'appartient pas seulement à Paris, mais à toute la France et au monde entier. Les plus grands génies étrangers, comme Meyerbeer et Rossini, y font élection de domicile et ne se croient glorieux qu'après y avoir été couronnés. Tous les pays et tous les temps doivent donc y faire cortége au Triomphe de la Musique.

## XII

A la salle du foyer de la Danse appartient exclusivement l'art spécial de l'attitude en mouvement, que l'on devrait, comme je l'ai dit plus haut, appeler l'Action, pour lui donner un caractère général.

La danse dans la nature, la mythologie et l'histoire correspondrait aux tableaux de musique indiqués ci-dessus. Les eaux qui ondulent ou bouillonnent, les plantes et les arbres qui se courbent ou se balancent au souffle du vent, les animaux qui rampent ou bondissent, les oiseaux qui planent ou qui volent, la flamme qui s'élance ou tourbillonne, les astres qui accomplissent en chœur leurs diverses révolutions, rentrent dans le domaine de la danse naturelle et primitive.

La mythologie fait exécuter des rondes à l'année, aux saisons, aux mois, aux jours et surtout aux heures. La danse des différentes heures du jour et de la nuit est une de celles que les chorégraphes aiment à composer. Ils font danser les saisons, les sens, les quatre ou cinq parties du monde avec Vénus et les Amours, avec les Grâces et les Muses, avec Diane et les Nymphes. Voiture décrit, dans une lettre au cardinal de La Valette, une fête que M^me^ de Vigean donnait à la princesse de Condé. Il ajoute[1] : « Au bout d'une allée, grande à perte de vue, nous trouvasmes une fontaine qui jetfoit toute seule plus d'eau que toutes celles de Tivoli. A l'entour estoient rangés vingt-quatre violons qui avoient de la peine à surmonter le bruit qu'elle faisoit en tombant. Quand nous en fusmes approchés, nous descouvrismes dans une niche, qui estoit dans une palissade, une Diane à l'âge d'onze ou douze ans, et plus belle que les forêts de Grèce et de Thessalie ne l'avoient jamais vuë. Tout à coup la déesse sauta de sa niche et, avec une grâce qui ne se peut représenter, commença un ballet. Ceux qui ne croyent pas les fables crurent que c'estoit mademoiselle de Bourbon. »

Non-seulement les déesses de l'antiquité mènent des ballets, mais on fait danser même les Arts libéraux du moyen âge, qui sont, nous l'avons déjà dit : la Grammaire, la Dialectique, la Rhétorique, l'Arithmétique, la Musique, la Géométrie et l'Astronomie.

1. Les « Œuvres » de M. de Voit..re, lettre x, Paris, 1658. In-12, page 27. — Cette citation est tirée d'un mémoire de M. le comte Léon de Laborde sur les « Châteaux dans les environs de Paris au xvii^e^ siècle, publié dans la « Revue générale de l'architecture » de M. Daly, vol. vi, année 1845-1846, col. 491-492.

Le « Ballet des arts », paroles de Benserade, musique de Lully, fut dansé pour la première fois par Louis XIV le 8 janvier 1663. M^me de Brancas, dont les pamphlets du temps ont célébré les mœurs légères et fort bien appropriées à la danse, y représentait la Géométrie :

Brancas, cette jeune merveille,
Qui a le pas fin et l'oreille,
Dans ce ballet, non par hasard,
Représentoit, dit-on, un art;
Oui, c'étoit la Géométrie.
Son habit, couleur de prairie
Et qui valoit son pesant d'or,
M'en fait ressouvenir encor [1].

La danse historique chez les différents peuples et aux différents siècles, depuis la danse du labyrinthe décrite dans l'« Iliade » d'Homère, et qui appartient encore à la mythologie, jusqu'à la polka ou la valse de nos jours, fournirait un nombre infini de sujets de tableaux.

La danse est beaucoup moins profane qu'on ne le pense, et la danse de David devant l'arche lui donne une origine suffisamment respectable. Autrefois, dans l'Église latine, la plupart des cérémonies étaient accompagnées de danses; aujourd'hui encore, surtout en Espagne et dans l'Amérique du Sud, on danse dans les rues, dans les églises même, en présence du Saint-Sacrement, surtout à l'époque des processions de la Fête-Dieu. L'Église grecque, plus tenace dans ses vieilles coutumes que l'Église latine, a conservé ses danses liturgiques dans les églises. A Éleusis, j'ai assisté au baptême d'un enfant, pendant lequel le prêtre officiant a dansé avec la marraine, le parrain et toute la famille autour de la cuve baptismale. Dans une église d'Athènes, j'ai vu célébrer un mariage qui s'est terminé par une danse dans l'église même. « L'usage, dans lequel étaient les anciens peuples de ne jamais séparer la danse de la musique, se conserve encore dans les chants religieux des chrétiens d'Abyssinie, suivant ce que m'ont assuré les prêtres et les patriarches de cette Église, que j'ai eu l'occasion de consulter à ce sujet, dans les fréquentes visites que je leur ai faites au Vieux-Caire, où ils ont un hospice [2] ». — Chez les Arabes et les Turcs, des monastères sont occupés exclusivement par des derviches tourneurs dont la fonction est de danser dans les mosquées. Les almées de l'Inde sont célèbres par leurs danses sacrées, quoique licencieuses, dans les temples de Brahma et de Boudda. Les danses reli-

1. « Les fausses Prudes ou les Amours de M^me de Brancas et autres dames de la cour », sans nom d'auteur (Bussy-Rabutin peut-être), à la suite de l'« Histoire amoureuse des Gaules », par Bussy-Rabutin, édit. Paul Boiteau et Ch. Livet, « Bibliothèque elzévirienne », vol. II, p. 352.

2. Villoteau, « Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage », t. I, p. 57.

gieuses de l'île Formose sont racontées en détail par les voyageurs anglais. Les prêtres dansent, sautent, tournent et chantent en présence de leur patriarche qui assiste à ce spectacle avec un air sérieux [1]. Enfin, plus près de chez nous, à Epternach, dans le grand-duché de Luxembourg, huit ou dix mille personnes exécutent cette fameuse procession dansante qui a lieu, dans le mois de juin de chaque année, au tombeau de saint Willibrod. Hommes, femmes, vieillards, enfants, se forment en cortége et dansent, trois pas en avant et deux en arrière, sur l'air : « Adam avait sept fils détrempant de leur sueur, sans paix ni trêve, la terre du chemin [2] ». Le 10 juin 1852, huit mille cent pèlerins, venus des environs et même de pays assez lointains, prirent part à cette procession. Une foule immense suivait les sauteurs en psalmodiant des prières [3].

Un ou plusieurs tableaux, qui représenteraient ces danses religieuses et liturgiques, ne seraient certainement pas dénués d'intérêt. Il paraît que sous les premières dynasties chinoises, mille ans et plus avant Jésus-Christ, l'extrême Orient avait des danses mimiques du caractère le plus grave et le plus religieux. On cite huit grandes danses et six petites que les fils de l'empire devaient apprendre et exécuter. — Voici le nom des grandes : 1° La « Porte des nues », en l'honneur des esprits célestes; 2° la « Tournante », employée lorsque l'empereur offrait les sacrifices sur l'autel rond; 3° la « Simultanée », lorsqu'il les offrait sur l'autel carré; 4° la « Cadencée », usitée dans les sacrifices aux astres; 5° la « Vertueuse », pour célébrer les esprits des montagnes et des rivières; 6° la « Bienfaisante », en l'honneur des ancêtres femmes; 7° la « Guerrière », en l'honneur des ancêtres hommes ou de quelque victoire; 8° l' « Agitation des eaux », exécutée dans les sacrifices aux esprits terrestres et lors de la fête des ancêtres. Elle imitait le mouvement des eaux agitées par la brise. — Par les six petites danses on invitait les esprits à venir assister aux fêtes. La première, celle du « Drapeau », appelait les esprits de la terre et des moissons; la seconde, celle des « Plumes », appelait les esprits des quatre parties du monde; la troisième, celle de l'oiseau mystérieux « Foang-Hoang », conjurait la sécheresse; dans la quatrième et la cinquième, celles de la « Queue de bœuf » et du « Dard », on honorait les esprits des rivières et des montagnes; la sixième, nommée la danse de

1. « Illustrated London News », novembre 1859.

2. BINTERIM, « De Saltatoria quæ Epternaci quotannis celebratur ». In-8° de 45 pages, Dusseldorf, 1848. Cette procession a été instituée en 1376 pour implorer de Dieu la cessation d'un fléau.

3. « Le Siècle » du 29 juin 1852.

l' « Homme », s'exécutait les mains libres, également en l'honneur des esprits[1]. Tout cela est bien alambiqué et digne de l'esprit symbolique et raffiné des Chinois, mais un maître de ballet saurait y trouver, même aujourd'hui, des motifs curieux. En tout cas, dans le foyer de la danse, à l'Opéra, on pourrait en tirer un ou deux tableaux intéressants. La danse des Indiens, celle des Égyptiens[2], celles des Grecs et des Romains, fourniraient des compositions aussi nombreuses et aussi curieuses qu'on le voudrait. Chez les anciens Grecs, une danse était particulièrement célèbre ; c'est celle que décrit Homère dans le chant XVIII<sup>e</sup> de l'Iliade et qu'on nomme la danse de Dédale ou du labyrinthe :

« Vulcain trace ensuite (sur le bouclier d'Achille) un chœur semblable à ceux que jadis, dans la vaste Gnosse, Dédale forma pour Ariane à la belle chevelure. Des jeunes gens et des vierges attrayantes, se tenant par la main, frappent du pied la terre. De longs vêtements d'un lin fin et léger, des couronnes de fleurs parent les jeunes filles. Les danseurs ont revêtu des tuniques d'un tissu riche et brillant ; leurs épées d'or sont suspendues à des baudriers d'argent. Tantôt le chœur entier, non moins léger qu'expert, tourne aussi rapide que la roue du potier lorsqu'il éprouve si elle peut seconder l'adresse de ses mains. Tantôt ils se séparent et forment de gracieuses lignes qui s'avancent tour à tour. La foule les admire et se délecte à ces jeux. Deux agiles danseurs, en tête, donnent le signal des chants et pirouettent au milieu du chœur. »

Il paraît qu'on exécute encore en Géorgie des danses qui reproduiraient dans leur configuration le labyrinthe de Crète, cette « maison de Dédalus », comme dit un manuscrit d'Amiens où il est question de l'ancien labyrinthe dont était pavée la nef de la cathédrale. Ces processions d'enfants et peut-être de grandes personnes autour des labyrinthes gothiques de nos cathédrales de Chartres ou de Reims, n'auraient-elles pas été des espèces de danses liturgiques, issues de la danse de l'Iliade?

Ce serait passablement étrange. Quoi qu'il en soit, la danse du Labyrinthe,

1. Voir ADRIEN DE LA FAGE, « Histoire générale de la musique et de la danse », t. I, p. 338 et suivantes. De La Fage cite AMIOT, « Mémoire sur la musique des Chinois »; NOEL et PLUQUET, le « Livre des sentences »; GROSIER, « De la Chine ou description générale de cet empire »; COMPAN, « Dictionnaire de danse »; DE L'AULNAYE, « de la Saltation théâtrale », etc.

2. Voir ADRIEN DE LA FAGE, « Histoire générale de la musique et de la danse », tomes I et II. In-8°, avec atlas in-folio, Paris, 1844. Malheureusement de La Fage est mort avant d'avoir publié la suite de ce grand et savant ouvrage où il aurait donné la musique et la danse chez les Grecs, les Romains et chez les nations modernes. Qui donc continuera ce livre si curieux et si utile pour l'histoire de l'art?

ce qui est plus naturel, semble s'être conservée dans la ville d'Athènes. Voici ce que J.-J. Ampère, dans la « Grèce, Rome et Dante », en dit à la page 17 :

« La danse qui a lieu tous les ans, le 1er avril, autour du temple de Thésée, paraît provenir en ligne droite de la danse que Dédale inventa pour la belle Ariane, dont le souvenir serait encore lié au souvenir de son ravisseur infidèle. Les voyageurs les plus récents remarquent que le jeune homme qui conduit le chœur se permet seul des bonds et des sauts périlleux que s'interdisent les autres danseurs. Il en est de même des « cubistes », qui, dans la danse qu'Homère a dessinée sur le bouclier d'Achille, conduisent le chant et bondissent au milieu de la foule.

« Nous devons à une Grecque aimable, mère du plus « antique » de nos poëtes, à Mme Chénier, quelques détails curieux sur la danse d'Ariane. Tantôt on l'exécute avec un fil qui rappelle celui du labyrinthe, tantôt avec un mouchoir. La personne qui tient le mouchoir dit ces paroles : « Navire, qui es « parti et qui m'enlèves mon bien-aimé, mes yeux, ma lumière, reviens pour « me le rendre ou pour m'emmener aussi. » On voit que c'est Ariane qui parle et le mouchoir est là pour essuyer ses larmes. Quand Ariane a chanté, le chœur lui répond sur le même air, en s'unissant au sentiment qu'elle éprouve, à la manière du chœur antique : « Maître du navire, mon seigneur, « et vous, nocher, âme de ma vie, revenez pour me le rendre ou pour m'em- « mener aussi. » Les danses dans lesquelles les hommes figurent seuls sont moins gracieuses, mais bonnes à noter ici, comme particulières à la Grèce, et offrant plus de ressemblance avec le chœur antique, où ne figuraient jamais ensemble des hommes et des femmes. Il y a un rapport frappant entre le chœur tragique qui se mouvait autour de l'autel de Bacchus et la ronde des Albanais, que Leake appelle un chœur circulaire, et qui, d'après l'énergique peinture de Byron, semble avoir gardé le caractère « orgiastique » d'une danse consacrée à Bacchus ».

Le foyer de la danse de l'Opéra ne peut se passer d'un tableau représentant cette danse homérique. Je demande pardon de m'être attardé aussi longtemps sur cette danse du labyrinthe, et je ne dirai plus qu'un mot sur les danses modernes.

Il faudrait représenter les saltarelles et les tarentelles de l'Italie; les boleros et les seguidilles de l'Espagne; les valses de l'Allemagne; les polkas de la Pologne; les standelles de l'Angleterre; les branles et les rondes de la France. Dans cet Opéra français, on doit faire une grande place aux danses nationales de notre pays. Chaque province pourrait fournir un contingent spé-

cial. Ainsi l'Auvergne apporterait la bourrée et la goignade [1]; la Bretagne, le trihory et le passe-pied; la Provence, la volte et la martagalle [2]; la Champagne, l'Ile-de-France et la Bourgogne, les branles et les rondes de toute espèce et de tout caractère. A la cour de Henri II, on dansait la gaillarde et la courante, les branles de la pavane, de la torche, de la jarretière [3].

Voici sur la jarretière un assez joli passage de Brantôme qui s'entendait à décrire les danses de la renaissance :

« Cette cérémonie sainte de dames [4] me fait ressouvenir (sans comparaison) d'une profane, mais belle pourtant, qui fut faite à Rome du temps de la guerre punique, qu'on trouve dans Tite-Live. Ce fut une pompe et une procession qui s'y fit de trois fois neuf, qui sont vingt-sept jeunes belles filles romaines et toutes pucelles, vestues de robettes assez longuettes (l'histoire n'en dit point les couleurs); lesquelles, après leur pompe et procession achevée, s'arrestèrent en une place, où elles dansèrent devant le peuple une danse en s'entredonnans une cordelette, rangées l'une après l'autre, faisant un tour de danse en accommodant le mouvement et fretillement de leurs pieds à la cadence de l'air et de la chanson qu'elles disoient : ce qui fut une chose très belle à voir, autant par la beauté de ces belles filles que pour leur bonne grâce, leur belle façon à la danse, et pour leur affetté mouvement de pieds, qui certes l'est d'une belle pucelle quand les sçait gentiment et mignardement conduire et mener. Je me suis imaginé en moy cette forme de danse, et m'a fait souvenir d'une que j'ai veu de mon jeune temps danser les filles de mon pays, qu'on appeloit « la jarretierre »; lesquelles prenans et s'entredonnans la jarretière par la main, les passoient et repassoient par-dessus leur teste, puis les mesloient et entrelassoient entre leurs jambes en sautant dispostement par-dessus, et puis s'en desvelopoient et desengagoient si gentiment par de petits sauts, tousjours s'entresuivans les unes après les autres, sans jamais

1. L'abbé Fléchier, qui n'était pas encore évêque, parle ainsi, dans les « Grands jours d'Auvergne », de ces deux danses : — « La bourrée d'Auvergne est une danse gaie, figurée, agréable; où les départs, les rencontres et les mouvements font un très-bel effet et divertissent fort les spectateurs. Mais la goignade, sur le fond de la gaieté de la bourrée, ajoute une broderie d'impudence, et l'on peut dire que c'est la danse du monde la plus dissolue. Elle se soutient par des pas fort déréglés et qui ne laissent pas d'être mesurés et justes, et par des figures qui sont très-hardies et qui font une agitation universelle de tout le corps. » — Je ne pousse pas plus loin la citation, parce que, bien qu'émanant d'un ecclésiastique qui fut évêque, elle me paraît un peu trop libre d'expressions.

2. Voir les « Contes d'Eutrapel », 1732. In-12, t. I, p. 302.

3. Brantôme, « Dames galantes », discours VII, p. 325, 339, édit. in-18, 1851.

4. Dames de Sienne, qui s'étaient équipées pour défendre leur ville contre les Impériaux.

perdre la cadance de la chanson ou de l'instrument qui les guidoit; si que la chose estoit très-plaisante à voir, car les sauts, les entrelassements, les desgagements, le port de la jarretière et la grâce des filles portoient je ne sçay quelque lascivité mignarde, que je m'estonne que cette danse n'a esté pratiquée en nos cours de nostre temps, puisque les calleçons y sont fort propres, et qu'on y peut voir aisément la belle jambe, et qui a la chausse la mieux tirée, et qui a la plus belle disposition. Cette danse se peut mieux représenter par la veuë que par l'escriture [1] ».

Une danse fort célèbre aux xv^e^ et xvi^e^ siècles, danse d'origine orientale, mais que la France s'était appropriée et avait rendue nationale, est la Morisque. Le document qui suit ne dit pas comment on la dansait, mais comment on s'habillait pour l'exécuter :

« A Hue de Boulogne, varlet de chambre et paintre de Mds (mon dit seigneur, Philippe le Bon, duc de Bourgogne), pour, par l'ordonnance d'icellui S, avoir fait de son mestier VII habis de drap de soye de plusieurs coulleurs et estrange fachon, propices à danser la morisque et iceulx enrichiz d'ouvrage de peaulx de Bresil d'or et d'argent, de lettres sarasinoises et de tourbettes faictes à manière de drap d'or et, avec ce, fait toutes les bordures et manches et lez enrichiz d'or clinquant de trois doubles déhachées à manières de franges d'or et d'autres ouvrages non semblables l'un à l'autre, et avec chascun habit une coqueluce de semblable soye et de pareilles façon et estoffes, estoffées les unes de elles (ailes) de serpens et ung long col à manière d'une beste tout chargée de fremailles et d'or tremblant, le plus dru que faire se peut, et les autres d'autres devises; ensamble avec chascun d'iceulx habis, une paire de chausses de toille, où sont faictes testes de serpent de bature d'or parcy, qui mordent de dessus jusques aux genoulx dont saillent gouttes comme de sang et autres devises, et fait à chascun une barbe et chevelure estranges, sollers et sonnettes pour, à tous iceulx habiz, danser la morisque; pour chascun desquelz lui a esté tauxé, tant pour estoffes de son mestier comme pour la façon, VII l. de XL gros dicte monnoye, valent comme appert par quittance dudit Hue et certifficacion de Anthoine de Rochebaron, escuier trenchant de Mds, par lequel icellui S. les a fait faire et ordonner sur les pris, marchié et délivrance d'iceulx habillemens... XLIX l. [2] ».

1. Brantôme, « Dames galantes », discours VI, p. 285-287, édit. in-18, Paris, 1851.

2. Comte L. DE LABORDE, « les Ducs de Bourgogne », seconde partie, t. I, preuves, in-8°, Paris, 1849, pages 252-253, n° 868, compte de Guy Guilebaut, années 1427-1428. — Dans le compte de 1439-1440, pages 373-374, n° 1301, on lit : « A Pierre de Miguiel, Nicaise de Cambray et quatre autres leurs compaignons, quant ils ont naguères joué jeux de personnaiges et

Il est probable qu'à toutes ces danses fiévreuses et brûlantes on apportait quelques réfrigérant, et que, de temps à autre, on exécutait ce fameux branle de la mort que l'on appelle la « Danse Macabre », où tous, sans exception, nous avons notre rôle à jouer[1]. Dans un foyer de l'Opéra, ce serait un sujet un peu lugubre, une espèce de « Dies iræ » coupant une chanson bachique. Mais si le cœur nous manque à regarder cette terrible danse, où il faudra bien cependant que nous entrions un jour ou l'autre, on pourrait du moins en peindre la contre-partie que nous trouvons dans l'histoire du petit Jehan de Saintré. Ce calque ou plutôt cet envers de la funèbre médaille de la danse macabre est vraiment curieux ; là ce n'est plus la mort, mais c'est l'amour qui fait gémir et danser le genre humain :

« Hé ! amours tres faulces, maulvaises et traistres, semblerez-vous tousjours enfer qui d'engloutir âmes jamais ne fut saoul ? Ne serez aussi jamais saoulez de traveiller cueurs et les meurdrir ? Dieu et nature vous ont ilz donné telle puissance que de prendre et mectre en vos lacs cueurs de papes, de cardinaulx, d'evesques, d'archevesques, d'empereurs, d'emperieres, de roys, de roynes, de ducz, de duchesses, de patriarches, de marquis, de marquises, de princes, de princesses, cueurs d'abbez et d'abbesses, de contes, de confesses et de gens de tous aultres estats, et religieuses espirituelles et temporelles? Que d'aulcuns en avez prins cueurs, ainsi qu'en maintes hystoires se treuve par escript, dont vous en êtes tres faulcement et mauvaisement serviz, et puis à la fin habandonnez, et meritez d'avoir perdu leurs âmes, si Dieu n'en a mercy, et leurs honneurs[2] ».

Voilà une nouvelle forme du triomphe de l'Amour; ce triomphe est arrangé en ballet et semble parfaitement convenir à ce foyer de la danse dont il est enfin grand temps que nous sortions.

## XIII

Les bâtiments de l'administration de l'Opéra se résument dans une grande pièce, qui est la salle du conseil, dans les archives et la bibliothèque.

dancé dances de Morisques devant lui (Philippe le Bon, duc de Bourgogne), en son hôtel, à Bruxelles. . . . . vij francs ».

1. Au château de Blois, parmi les tapisseries qu'on exposait pour la réception des princes et princesses, tapisseries de chasses, de jeux, d'histoires amoureuses, on voyait une grande tenture où était représentée la danse des morts.

2. Ant. de la Sale, « Hystoire de Jehan de Saintré », chapitre 84.

La salle du conseil est à l'Opéra ce que la salle de la signature est ou devait être au Vatican : c'est là que se préparent, se discutent et se prennent toutes les mesures importantes qui concernent les intérêts de la poésie, de la musique et de la danse. Je voudrais qu'on y vît figurée, surtout par la peinture, une histoire complète de l'Opéra par les grandes représentations qui ont marqué dans cette histoire depuis Mazarin et Louis XIV jusqu'à nos jours. Une série de tableaux, offrant les ballets où dansait le chef de l'État et venant aboutir à « Giselle », côtoierait agréablement ces grandes représentations de « Guillaume Tell », de la « Muette », de « Don Juan », du « Barbier de Séville », de la « Favorite », de la « Juive », des « Huguenots », de « Robert le Diable », du « Prophète » et de tant d'autres auxquelles nous avons pu assister [1]. Ce sont là les archives pittoresques de l'Opéra. Avant de prendre une décision, le directeur et les membres du conseil n'auraient qu'à s'inspirer de ce qu'on a fait avant eux de plus grand et de plus beau. Ce serait le plus éloquent des exemples.

Les autres archives doivent contenir toutes les minutes des décisions, tous les manuscrits des opéras et des ballets. Il semble qu'il faudrait y joindre une sorte de musée contenant principalement les instruments de musique anciens et modernes. Peut-être, ce qui est fait déjà, ce musée convient-il mieux au Conservatoire de musique, où l'on enseigne l'ensemble de l'art musical dans son esthétique et son histoire. Mais ce que l'Opéra demande surtout, c'est une bibliothèque spéciale, où les décorateurs, les machinistes, les costumiers, les acteurs puissent accéder à chaque instant. Toutes les publications d'art sur l'architecture, la sculpture, la peinture doivent s'y trouver, parce que les peintres des décorations et les tailleurs des costumes sont forcés d'y recourir constamment, comme les écrivains ont recours aux dictionnaires. Les costumes de tous les temps et de tous peuples, l'ameublement des diverses nations aux différents siècles apportent les renseignements indispensables pour la mise en scène et l'habillement. Aux livres qui décrivent les costumes ou les montrent en dessin devraient s'ajouter les moulages pris sur les sculptures antiques et du moyen âge. Un relief en dira toujours plus

1. Cette idée de représenter les opéras et les ballets en peinture n'est pas absolument nouvelle. Au palais de Saint-Cloud, bâti ou refait pour Monsieur, frère de Louis XIV, dans le salon dit d'Armide, Pierre avait représenté au plafond les cinq actes de l'opéra d'Armide. Malheureusement la reine Marie-Antoinette ayant acquis ce palais de la famille d'Orléans en 1784, moyennant six millions, fit détruire par son architecte Micque ce plafond et ce salon qui la gênaient pour l'installation de ses petits boudoirs. — Voir le « Palais de Saint-Cloud », par Philippe de Saint-Albin et Armand Durantin. In-8°, Paris, 1864, p. 14.

long et plus clairement qu'une gravure. Le moulage est presque une personne vivante, qui se laisse déshabiller, en quelque sorte, pour montrer la forme et l'agencement des vêtements. Ces grandes mises en scène de nos opéras appellent dans la bibliothèque les Triomphes des souverains victorieux et les Entrées solennelles des empereurs et des rois. Enfin, l'archéologie générale et spéciale ne doivent pas laisser de lacune dans cette collection d'ouvrages sur l'ethnographie de tous les peuples et sur l'histoire de tous les arts.

La décoration de la salle des archives et de la salle de la bibliothèque trouve naturellement ses motifs dans les objets qu'elles renferment. Au-dessus ou à côté des ouvrages sur le costume antique, on figurerait les principaux personnages, nobles ou esclaves, hommes, femmes ou enfants de l'ordre religieux, militaire ou civil dans l'antiquité orientale, assyrienne, hébraïque, égyptienne, grecque, romaine, gauloise; autant en demanderait le moyen âge, autant l'époque moderne. Ces représentations serviraient d'étiquettes pour ainsi dire à ces classes diverses de publications.

## XIV

Tous les genres de peinture, comme toutes les variétés de sculpture, peuvent trouver place à l'Opéra. La peinture à fresque, la peinture à l'huile, la mosaïque, je dirai même la peinture sur verre, doivent y avoir accès. Dans l'Opéra, les fêtes se donnent particulièrement la nuit, et la peinture sur verre, qui n'existe guère que par la lumière du soleil, ne semble pas beaucoup convenir à ce genre de monument. Mais le foyer de la musique, le foyer de la danse, la salle d'administration, le salon et les appartements du directeur, la salle des archives, la bibliothèque, servent le jour plutôt que la nuit. La Laurentienne, de Florence, qui contient tant de trésors bibliographiques et qui admet tant de lecteurs et de studieux, est éclairée par trente fenêtres en grisaille, aux armes des Médicis, avec entourage d'arabesques, par Jean d'Udine, cet élève de Raphaël, qui peignit et stuqua les loges du Vatican. Ces grisailles, relevées de jaune, d'argent et d'un peu de couleur, offrent des ornements d'une grande finesse et qui se détachent sur le verre dépoli. Elles datent de 1558 et 1568. La bibliothèque de l'Opéra ne peut pas se montrer plus difficile que la Laurentienne, et des verrières exécutées avec une certaine intelligence n'y gêneraient nullement la vue.

Mais même pour les fêtes de nuit, pour les représentations nocturnes, des vitraux de couleur dans le foyer public prêteraient utilement leur éclat à tout

l'ensemble de la décoration. On peut doubler les fenêtres du foyer, comme on fait dans certains hôtels pour amortir le bruit de la rue et arrêter le froid. Qu'on laisse, entre la fenêtre extérieure en verre blanc et la fenêtre intérieure en verres de couleur, un espace libre dans l'épaisseur du mur; que dans cet espace on établisse un système d'éclairage qui projetterait la lumière sur toute la surface du vitrail, et l'on aura des tableaux transparents qui se verront certainement beaucoup mieux que toutes les autres peintures. Ces verrières, historiées des scènes que nous avons indiquées ou de cent autres sujets appropriés à la destination de cette galerie qu'on appelle le foyer public, auraient l'avantage de remplacer par une peinture étincelante ces trous noirs que font la nuit les fenêtres d'une salle de fêtes[1].

Il ne faut pas croire que la peinture sur verre, même au moyen âge, n'était usitée que dans les églises. Les châteaux, les hôtels et même certaines maisons particulières se permettaient ce luxe et se décoraient de verrières dont les sujets convenaient à chaque genre d'habitation et, dans une même habitation, à la nature spéciale des différentes pièces d'appartement.

Un jour estoie après dîner
Alez, pour moi esbanoier,
Du paveillon haut apoier
En une tornele petite,
De verrieres painte et escripte,
Bele et gente et de riche atour.
Si vi .j tornoi tout entour
Pourtrait et paint en la verriere :
Dont j'oi merveille moult très-fiere,
Combien que li veoir fist biaus,
Car cis tornois et cis cembiaus,
Dont ci vous sui avant parliers,
De dames et de chevaliers
Estoit touz ordenez et fais.
Mès merveilleus estoit li fais
Et orribles à regarder[2].

Ainsi un chevalier du XIII<sup>e</sup> siècle, le châtelain peut-être, ne sachant trop que faire après son dîner, se rend dans une tour de son château et s'amuse à regarder un tournoi peint sur une verrière. Il fait tranquillement sa digestion en considérant les chevaliers qui combattent, les dames qui assistent à la fête donnée en leur honneur et les faits d'armes, honteux ou glorieux, qui s'accomplissent sur cette fenêtre. Il ne serait pas plus difficile assurément

1. C'est à M. Mangeant, un habile architecte de Paris, que je dois l'idée de cette ingénieuse décoration d'un foyer de théâtre pendant les représentations ou d'un salon pendant une fête nocturne.

2. « Les Paraboles de vérité », etc., par WATRIQUET, manuscrit de la bibliothèque de l'Arsenal. Belles-lettres françaises, in-folio, n° 318, folio 3 verso. Ce passage semble dater de la fin du XIII[e] siècle ou du commencement du XIV[e]. Il a été publié pour la première fois par M. Francisque Michel dans l'« Histoire de la guerre de Navarre », ce poëme manuscrit du XIII[e] siècle, qui fait aujourd'hui partie de la « Collection des documents inédits sur l'histoire de France ». C'est dans une note, pages 495-496, que M. F. Michel donne cette description d'un tournoi peint sur la verrière d'un château féodal. Je dois à mon ami M. de Guilhermy la connaissance de ce document vraiment curieux.

de peindre ainsi sur les fenêtres du foyer public de l'Opéra soit le Triomphe de l'Amour, soit la procession de ces belles femmes dont nous avons parlé.

Un triomphe de l'Amour, il y en avait un sur verre dans la grande galerie du château d'Écouen. Il représentait en un grand nombre de fenêtres l'histoire de l'Amour et Psyché dont nous parlions plus haut pour la coupole de l'Opéra. Alexandre Lenoir avait apporté au Musée des monuments français ces belles verrières en grisaille, exécutées, disait-on, d'après les cartons de Raphaël. A la Restauration, ces fenêtres furent rendues au prince de Condé, auquel Écouen appartenait. A la mort du prince, M. le duc d'Aumale, son héritier, les trouva au château de Chantilly et les emporta en Angleterre où elles sont aujourd'hui, Dieu sait dans quel état[1] !

D'autres triomphes de l'Amour étaient peints sur verre de la main de Jean Cousin, comme on le prétend, au château d'Anet. Suivant Levieil[2], « toutes les vitres du château étoient autrefois peintes sur verre, en grisaille, et contenoient divers sujets tirés de la fable ». Ces sujets étaient certainement relatifs au nom de Diane et aux amours des dieux ou des rois pour les mortelles de bonne volonté. Il devait y avoir, comme au salon de Diane, à Saint-Cloud, la toilette, la chasse, le bain, le sommeil de Diane chasseresse et ses amours nocturnes avec le bel Endymion. Mais on devait y trouver surtout les amours de Jupiter, c'est-à-dire du roi Henri II, pour Danaé, Sémélé, Léda, Europe et bien d'autres. La renaissance était plus passionnée pour ces gravelures que le moyen âge pour ses tournois, pour ses preux et ses preuses. Cependant, à l'Arquebuse de Troyes, on avait peint sur verre les victoires de Henri IV, et, aujourd'hui, la bibliothèque publique de cette ville a recueilli la bataille d'Ivry qui provient de cet établissement des arquebusiers de la Champagne.

Pour en finir, je noterai encore les pairs de France peints sur verre, par Henri Mellin, pour Jacques Cœur, qui les avait fait placer dans son fameux hôtel de Bourges[3]. L'hôtel existe toujours, mais les pairs ont disparu.

On le voit, et il suffirait de chercher un peu pour trouver encore d'autres nombreux exemples, la peinture sur verre ne s'exerçait pas exclusivement sur

1. Alexandre Lenoir a fait une publication spéciale sur cette histoire de l'Amour et Psyché du château d'Écouen. Un texte descriptif accompagne une série de gravures d'après lesquelles il ne serait pas impossible de réparer ces précieuses verrières, si jamais M. le duc d'Aumale songeait à faire exécuter ce travail.

2. « Traité de la peinture sur verre ». Cet ouvrage, fort incomplet et fort insuffisant pour les procédés de fabrication et pour l'histoire de la peinture sur verre, est rempli de faits et de documents qu'on ne peut plus, après la destruction de tant de verrières, trouver que là aujourd'hui.

3. Je dois ce renseignement à M. de Guilhermy.

des sujets religieux. De nos jours, où cet art reprend une vie nouvelle, il serait opportun de lui donner l'extension qu'il avait au moyen âge et pendant la renaissance. Au lieu de l'enfermer exclusivement dans les scènes et les personnages de la religion, il faudrait lui donner encore des sujets civils et même profanes à traiter. Ce serait un moyen de l'appeler à de nouveaux progrès qui profiteraient même aux sujets religieux. L'imagination aiguisée, la composition développée, le dessin amélioré, finiraient par relever la peinture sur verre en général et par la replacer à côté de la mosaïque et de la fresque dont elle est la sœur légitime.

DIDRON AINÉ.

---

# BIBLIOGRAPHIE

## D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

53. ALBERDINGK THIJM. — De Dietsche Warande. Revue néerlandaise des arts et des lettres, publiée par Alberdingk Thijm. Années 1861 à 1864 inclusivement. Un fort volume in-8° de 642 pages et de 3 grandes planches. — Ce sont les « Annales Archéologiques » de la Hollande, mais la littérature y prend une part plus importante que dans notre recueil... 15 fr.

54. ALVIN. — L'Alliance de l'art et de l'industrie dans ses rapports avec l'enseignement du dessin en Belgique, par Louis Alvin, conservateur en chef de la bibliothèque royale de Bruxelles. In-8° de 290 pages. — Préliminaires. Ce que c'était que la commission de 1852. Opinion de cette commission sur l'application de l'art à l'industrie. La même question étudiée en France. Objections et réplique. Le conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin. Les rapports français sur l'exposition universelle de Londres de 1862. Critiques dont les académies belges sont l'objet. Les échecs de l'industrie belge à l'exposition universelle de Londres. L'art doit-il attendre ses progrès du perfectionnement de l'outillage? Une opinion de M. le comte Léon de Laborde. L'étude du corps humain, base de l'enseignement du dessin. Examen de quelques méthodes nouvelles. Organisation des écoles de dessin pour la classe ouvrière, à Paris, etc. — Jamais ouvrage n'a paru à une époque plus opportune: en ce moment, tout ce qui intéresse l'art industriel remue l'Europe civilisée, l'Angleterre et la France, la Belgique et l'Autriche, la Prusse et la Russie.

55. ARBAUMONT (d'). — Essai historique sur la Sainte-Chapelle de Dijon, par Jules d'Arbaumont, secrétaire-adjoint de la Commission départementale des Antiquités de la Côte-d'Or. In-4° de 127 pages et de 6 planches. — Première partie : Vœu de Hugues III, fondation de la chapelle ducale (1172), description de l'édifice. — Deuxième partie : conflits avec l'évêque de Langres et l'abbaye de Saint-Étienne, confirmation des priviléges de la chapelle ducale, constitution du chapitre, premières fondations, verrières de la chapelle, droit de justice. — Troisième partie : réunion du duché à la couronne, couronne de Louis XII, dernières fondations, guerres de religion, évêques de Dijon, États de Bourgogne, la révolution, destruction de la Sainte-Chapelle (1791). Pièces justificatives et additions........................... 5 fr.

56. ARDANT. — Les Poncet, émailleurs, par Maurice Ardant, archiviste de la Haute-Vienne. In-8° de 7 pages. M. Ardant recueille et publie sans relâche tout ce qui concerne les anciens émailleurs du Limousin............................................................ 75 c.

57. BARDIN. — CHATEAUNEUF, son origine et ses développements, par l'abbé BARDIN, chanoine, vicaire général d'Orléans. In-8° de IX-173 pages et de 2 lithographies. — Introduction. Châteauneuf dans les temps anciens. Saint-Martial de Montraer « apud Ronciam ». Fondation de l'église de Châteauneuf. La Ronce dans les temps modernes. Curés de Châteauneuf. L'ancien château. Le château neuf. Seigneurs de Châteauneuf : les rois, les ducs d'Orléans, les engagistes, les propriétaires, la nation. Notre-Dame de l'Épinoy. La chapelle de Saint-Jean-Baptiste. L'abbaye de Sainte-Marie de Lenche. La ville de Châteauneuf, son origine, ses noms, son titre, sa population, son industrie, ses mœurs, ses institutions. Journal des derniers temps. L'hôpital et ses annexes. Monuments remarquables. Hommes célèbres nés à Châteauneuf. Mémoires sur « Castellum novum Montis Treherii » et sur « Castrum Sincon ». Pièces justificatives et curieuses.......................................................... 3 fr.

58. BEAUVERGER (DE). — LES INSTITUTIONS civiles de la France, considérées dans leurs principes, leur histoire, leurs analogies, par le baron EDMOND de BEAUVERGER, député au Corps législatif. In-8° de VIII-464 pages. — De l'unité nationale, de l'existence communale et de la centralisation : formation historique de la France, de l'organisation communale en Russie, en Angleterre et en Amérique, de la centralisation. — De la noblesse impériale : fusion sociale, institution de la Légion d'honneur considérée sous ce point de vue, création de la noblesse impériale, décrets de 1806, 1808, 1848 et 1852. — Organisation administrative : premiers essais, système de l'an VIII, gradualité des fonctions, conseil d'État. — Organisation judiciaire : Angleterre, Allemagne, ancienne France, organisation de 1790, tribunaux, cours. — Organisation militaire : considérations générales, système antique, système féodal, troupes réglées, milices, écoles, législation. — Organisation ecclésiastique : coup d'œil historique, Angleterre, Russie, Amérique, ancienne France, discussion sur la dîme, constitution civile du clergé, concordat. — Finances. Législation civile. Législation pénale. De l'intervention de l'État dans les questions économiques. Travaux publics. De l'assistance. Économie sociale...... 6 fr.

59. BELLEVOYE. — RAPPORT sur un autel portatif de la cathédrale de Metz, par M. A. BELLEVOYE. In-8° de 8 pages et de 2 gravures sur bois représentant l'ensemble et les détails de ce monument aussi rare qu'important. Cet autel est fort semblable, de matière et de forme, à ceux que nous avons publiés dans les « Annales Archéologiques ». Il doit dater de la première partie du XIIe siècle.

60. BERNARD. — CAUSERIES sur les fêtes de Sainte-Anne, à Apt, par le docteur CAMILLE BERNARD. In-8° de 137 pages.

61. BIARDOT. — EXPLICATION du symbolisme des terres cuites grecques de destination funéraire, par E. PROSPER BIARDOT. Grand in-8° de 69 pages. — Question des plus curieuses et des plus importantes sur le symbolisme dans l'antiquité........................... 1 fr.

62. BOUCHER DE PERTHES. — SOUS DIX ROIS. Souvenirs de 1791 à 1860, par BOUCHER de PERTHES, membre de la Société française d'archéologie. Tome sixième. In-12 de 588 pages. — Chaque volume.................................................... 3 fr. 50 c.

63. BOUIX. — LA QUESTION liturgique à Lyon, par l'abbé D. BOUIX, docteur en théologie et en droit canonique. In-8° de 152 pages. — La liturgie de Lyon au point de vue de l'histoire et du droit. Au VIIIe siècle, l'ancienne liturgie gallicane, qui était d'origine orientale, fut généralement abolie dans les églises de France ; on lui substitua la liturgie romaine, qui était différente ; documents à l'appui de la thèse. A partir du VIIIe siècle, l'église de Lyon a suivi la liturgie romaine, celle que Pepin introduisit dans les Gaules, et Charlemagne dans presque toutes les autres églises de l'Occident ; confrontation des deux liturgies. Lettre du cardinal

Patrizi, préfet de la sainte congrégation des rites, au cardinal de Bonald, archevêque de Lyon. Examen d'une apologie de MM. les curés de Lyon; observations sur ce sujet. La lettre du cardinal de Bonald, du 30 octobre 1863, est-elle suffisante pour justifier la conduite de MM. les curés de Lyon? ..................................................... 1 fr. 50 c.

64. BOURÉE. — CABINET d'un bibliophile rémois, par AD. BOURÉE. In-18 de 31 pages, sur papier de Hollande.

65. BOYER. — CORRESPONDANCE archéologique. Lettres à M. PÉRÉMÉ, par HIPPOLYTE BOYER. In-8° de 47 pages.

66. BRÉAN. — JULES CÉSAR dans la Gaule. Genabum. Les Boïens. Vellaunodunum. Noviodunum-Biturigum. État de la civilisation dans la Gaule à l'époque de la conquête. Abrégé de la vie de César. Note sur Vercingétorix, par A. BRÉAN. In-8° de 158 pages.............. 3 fr.

67. BRISSART. — CAZIN, sa vie et ses éditions, par un cazinophile. In-32 de 38 pages, sur papier de Hollande. — Notice biographique, fort intéressante, sur le célèbre imprimeur rémois du XVIII<sup>e</sup> siècle.

68. BRISSART. — GUIDE du voyageur à Reims, par BRISSART-BINET, de la Société des bibliophiles. In-12 de 151 pages, avec plans de Reims ancien et moderne, et des vues de ses principaux monuments. Deuxième édition, revue et augmentée. — Monuments religieux : Notre-Dame, Saint-Remi, Saint-Jacques, Saint-Maurice, Saint-André, Saint-Thomas, hôpital général. — Monuments civils : Hôtel de ville, place Royale, Palais de justice, places Godinot et Drouet, fontaine des Boucheries, arc de triomphe, mosaïque romaine. — Histoire de Reims du XV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, histoire de Reims au XIX<sup>e</sup> siècle. Rémois célèbres, inscriptions commémoratives, anciennes enseignes de Reims. — Anciens thermes ou bains des Romains, antiquités trouvées à Reims, chemins des Romains. — Galerie historique de Reims, historiens de Reims, armes de la ville, bibliothèques et cabinets curieux. Nomenclature des rues, places, boulevards, faubourgs, etc........................................................... 2 fr. 50 c.

69. BRUNET. — NOTICE sur les Heures gothiques imprimées à Paris, à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et dans une partie du XVI<sup>e</sup>, par J.-C. BRUNET. Petit in-4° de 135 pages, dont 8 avec encadrement noir, et de nombreuses gravures sur bois dans le texte. Notice sur les Heures gothiques. Philippe Pigouchet, Simon Vostre, Antoine Vérard, Jean Dupré, Les Hardouyn, Guillaume Eustace, Guillaume Godard, François Regnault, Geofroy Tory et ses successeurs. Heures publiées depuis l'année 1488 jusque vers la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, par divers libraires de Paris, autres que ceux qui font l'objet des dix paragraphes contenus dans cette « Notice ». Heures publiées en différentes villes de France........................................ 12 fr.

70. BRUNET. — MANUEL du libraire et de l'amateur de livres, contenant : 1° un nouveau dictionnaire bibliographique dans lequel sont décrits les livres rares, précieux, singuliers, et aussi les ouvrages les plus estimés en tout genre, qui ont paru tant dans les langues anciennes que dans les principales langues modernes, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours; avec l'histoire des différentes éditions qui en ont été faites, etc.; 2° une table en forme de catalogue raisonné où sont classés, selon l'ordre des matières, tous les ouvrages portés dans le dictionnaire, et un grand nombre d'autres ouvrages utiles, mais d'un prix ordinaire, qui n'ont pas dû être placés au rang des livres ou rares ou précieux; par JACQUES-CHARLES BRUNET. Cinquième édition originale, entièrement refondue et augmentée d'un tiers par l'auteur. Tome cinquième, 2<sup>e</sup> partie. In-8° de 737 pages. — L'ouvrage complet formant 12 parties ou 6 gros vol. 120 fr.

71. BULLETIN de la Société polymathique du Morbihan. Année 1863. In-8° de 140 pages et de

6 planches. — Le Trésor de Jean Guennégo, découvert à Questembert en 1863, par Taslé père. Note et considérations archéologiques sur les bronzes gaulois découverts aux environs de Questembert, par G. de Closmadeuc. Étude sur l'ancienne abbaye de Prières, au diocèse de Vannes, par l'abbé Piéderrière. Note sur un dolmen découvert sous la tombelle de Kercado, en Carnac, par MM. Lefebvre et René Galles. Note sur la sépulture du dolmen tumulaire de Kercado, par G. de Closmadeuc. Dolmen découvert sur un tumulus à Locmariaquer, et note sur le Manné-Lud, par MM. Lefebvre, préfet du Morbihan, et René Galles, sous-intendant militaire.

72. BUSSCHER (de) et VIGNE (de). — Album du cortége des comtes de Flandre, personnages et costumes dessinés par Félix de Vigne, peintre d'histoire, membre de plusieurs Sociétés et Académies, et Edmond de Busscher, secrétaire de la Société royale des beaux-arts de Gand, et de plusieurs autres Sociétés savantes. Grand in-8° de ii-205 pages et de 80 planches coloriées.................................................................. 35 fr.

73. CALLOT. — La Rochelle protestante. Recherches politiques et religieuses (1126-1792), par P. S. Callot, membre de l'Académie de La Rochelle. In-8° de ii-138 pages. — Origine de la commune et de ses priviléges; naissance et progrès du protestantisme; guerres religieuses; décadence; les religionnaires depuis la révocation de l'édit de Nantes jusqu'à la révolution; liste générale des ministres de La Rochelle; preuves et notes.................. 2 fr. 50 c.

74. CANONGE. — Notice historique sur la ville des Baux, en Provence, et sur la maison des Baux, par Jules Canonge. In-32 de xv-148 pages. Troisième édition. — Introduction. Description des Baux. Histoire de la ville des Baux et de la maison des Baux; faits historiques. Notes. Gentilshommes des Baux. Villes, places fortes ou terres possédées par les princes des Baux et dites Baussenques................................................... 1 fr.

75. CASTELNAU (de) D'ESSENAULT. — Visite à l'église abbatiale de Conques (Aveyron), par le marquis de Castelnau d'Essenault, membre de la Société française d'archéologie. In-8° de 22 pages.

76. CASTELNAU (de) D'ESSENAULT. — Influence de l'architecture ogivale française en Espagne, par le marquis de Castelnau d'Essenault, membre de l'institut des provinces. In-8° de 15 pages. — Réponse à cette question : « Les écoles régionales françaises ont-elles exercé quelque influence sur l'architecture ogivale en Espagne? — Donner un aperçu de cette architecture et déterminer cette influence ». M. le marquis de Castelnau démontre et détermine cette influence réelle de la France sur l'Espagne.

77. CHALON. — Notice sur un plateau de verre trouvé à Corroy-le-Grand, dans une sépulture gallo-romaine, par R. Chalon. In-8° de 7 pages et d'une planche en couleur. Notice importante et qui prouve que l'industrie de Venise et de Murano a été pratiquée par les Gallo-Romains.

78. COCHET. — Rapports adressés à Son Éminence le cardinal de Bonnechose, archevêque de Rouen, sur l'inspection des églises de son diocèse pendant les années 1862 et 1863, par l'abbé Cochet, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 84 pages. — Archidiaconé de Rouen : doyennés de Darnétal, Buchy, Boos, d'Elbeuf et de Duclair. Archidiaconé de Dieppe : doyennés d'Offranville, Longueville, Bacqueville, d'Auffray, d'Envermeu, de Bellencombre et d'Eu. Archidiaconé du Havre : doyennés de Montvilliers, Saint-Romain-de-Colbosc, Bolbec, Goderville, Criquetot-l'Esneval et de Fécamp. Archidiaconé de Neufchâtel : doyennés de Blangy et de Saint-Saens. Archidiaconé d'Yvetot : doyennés de Caudebec, Valmont et de Motteville, etc.

79. CORBLET. — Les manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon, par l'abbé J. Corblet, chanoine, historiographe du diocèse d'Amiens. In-8° de 22 pages, avec des gravures sur bois dans le texte. — Étude sur le récent et important travail de M. Édouard Fleury, intitulé : « Les Manuscrits à miniatures de la bibliothèque de Laon ».

80. DARCEL et ROUYER. — L'Art architectural en France, depuis François Ier jusqu'à Louis XIV. Motifs de décoration intérieure et extérieure, dessinés d'après des modèles exécutés et inédits des principales époques de la renaissance, comprenant : lambris, plafonds, voûtes, cheminées, portes, fenêtres, escaliers, grilles, stalles, autels, chaires à prêcher, confessionnaux, tombeaux, vases, candélabres, etc., par Eugène Rouyer, architecte, ancien inspecteur aux travaux du Louvre; texte par Alfred Darcel, attaché à la conservation des musées impériaux. Livraisons 60, 61, 62. Petit in-folio de 6 planches. — Chaque livraison, 1 fr. 60. Le premier volume est complet; il comprend 100 planches, un texte et une table, et se vend séparément 100 fr. Le second volume, dont ces livraisons 60, 61 et 62 forment le commencement, se composera, comme le premier, de 50 livraisons; une table et un texte seront joints aux dernières livraisons.

81. DEFAY. — Étude sur la bataille qui a précédé le blocus d'Alise, par Henri Defay, contrôleur des contributions directes, à Langres. In-8° de 64 pages et d'une carte...... 1 fr. 50 c.

82. DELOYE. — Notice sur deux vases antiques, en argent massif, trouvés dans le lit du Rhône, en 1862, et acquis par le musée Calvet, à Avignon, par Auguste Deloye, conservateur du musée Calvet, correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques. In-8° de 16 pages et de planches sur métal. Notice importante et savante.. 1 fr. 50 c.

83. DEMMIN. — Les pseudo-critiques de la « Gazette des Beaux-Arts ». Réponse à un système d'attaques combinées contre la seconde édition du « Guide de l'amateur des faïences et porcelaines » de M. Auguste Demmin. In-8° de 16 pages. Réponse qui n'est qu'une récrimination dénuée de raisons.

84. DES MOULINS. — Sagondignac, par Charles Des Moulins, secrétaire général de l'Académie de Bordeaux. In-8° de 15 pages. Travail rempli des aperçus les plus ingénieux.

85. DONIOL. — Cartulaire de Brioude (« Liber de Honoribus Santo Juliano collatis »), par Henry Doniol, membre de l'Académie de Clermont. Un volume in-4°. — Avec de pareils livres, la France finira par connaître son histoire.................................. 10 fr.

86. DONIOL. — Cartulaire de Sauxillanges, publié par l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Clermont-Ferrand, avec des notes et des tables, par Henri Doniol, membre résidant de l'Académie. In-4° de 740 pages. — Notes sur le cartulaire de Sauxillanges : le manuscrit, le texte du cartulaire, les énonciations du cartulaire, topographie du cartulaire, état des personnes, la propriété et l'état des terres, droits et redevances, mesures et monnaies. Appendice sur la géographie du cartulaire de Sauxillanges. Tables analytiques des notes et de l'appendice. Tables alphabétiques des noms de personnes, de lieux et des principales mentions. — Bel et savant ouvrage.............................................................. 14 fr.

87. DUFAY. — Essai biographique sur Jehan Perréal, dit Jehan de Paris, peintre et architecte lyonnais, par C. J. Dufay, membre de la Société littéraire de Lyon et de plusieurs autres sociétés savantes. In-8° de 96 pages. — Naissance de Jehan Perréal (1463). Ses contemporains. Jehan Perréal, peintre et poëte, directeur des fêtes à Lyon. Peintures à Brou. Réceptions princières et cérémonies publiques à Lyon. Anne de Bretagne. Exemptions d'impôts et privilèges accordés par Charles VIII. Études de Jehan de Paris en Italie. Jehan, architecte et ingénieur à Lyon,

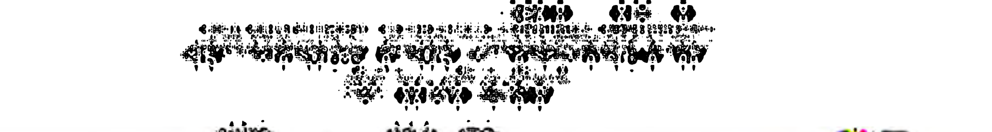
Réparations au pont du Rhône ou de la Guillotière. Philibert le Beau, duc de Savoie. Couvent, église et tombeau de Brou, en Bresse. Jehan de Paris, auteur des dessins et plans de l'édifice entier. Fortifications de Lyon. Poésies de Jehan Perréal. Analyse de la correspondance sur Jehan de Paris, avec l'indication des ouvrages qui en font mention. — M. Dufay a véritablement révélé Jean Perréal, un des plus grands artistes de la renaissance............... 3 fr. 50 c.

88. DUMAX. — SAINTE AURÉLIE. Notice sur cette jeune sainte et sur ses reliques que possède l'église de Notre-Dame des Victoires, par l'abbé V. DUMAX, sous-directeur général de l'archiconfrérie. In-8° de 30 pages et d'une planche. — Étude préliminaire sur les catacombes de Rome. Note sur les principaux symboles chrétiens représentés sur les tombeaux et dans les peintures des catacombes. Notes sur le monogramme du Sauveur dans les catacombes, sur l'image du Bon Pasteur, sur le vase ou fiole de sang placé près des « loculi » des martyrs dans les catacombes; et sur l'absence, dans les catacombes, de tout signe de vengeance de la part des chrétiens et de toute représentation qui rappelle le supplice des martyrs. Notice sur sainte Aurélie et sur ses reliques : supplice et martyre de la sainte, déposition de son corps dans les catacombes, le tombeau de sainte Aurélie demeure inconnu pendant plusieurs siècles, découverte des reliques de la sainte, pèlerinage dans les catacombes, donation à M. Des Genettes du corps de sainte Aurélie, etc......................................... 75 c.

89. DUMAX. — L'HISTOIRE DE FRANCE simplifiée. Album historique, contenant : Les arbres généalogiques des souverains de la France et des principales maisons royales; des tableaux particuliers pour la maison de Bourbon, la maison d'Orléans et la maison impériale; un court traité sur les armes de France et des principales maisons royales, et sur celles de la maison impériale, par l'abbé V. DUMAX, du clergé de Paris. In-4° de 20 pages et de 2 grandes cartes. — Ingénieuse publication, qui rend plus facile l'étude de notre histoire......... 2 fr. 50 c.

90. DURAND. — LA TOSCANE. Album pittoresque et archéologique publié d'après les dessins recueillis sous la direction du prince ANATOLE DÉMIDOFF, en 1852, par ANDRÉ DURAND, correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques, et lithographiés avec la collaboration d'EUGÈNE CICÉRI. Livraisons 1 à 5. Grand in-folio de 8 pages de texte et de 30 planches. L'ouvrage complet se composera de 80 planches avec texte.

91. DURU. — BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE de l'Yonne, ou Collection de légendes, chroniques et documents divers, pour servir à l'histoire des différentes contrées qui forment aujourd'hui ce département, publiée par la Société des sciences historiques et naturelles de l'Yonne, sous la direction de l'abbé L. M. DURU, chanoine honoraire de Sens, correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques. Tome II. In-4° de XXVIII-670 pages. — Introduction. Écrits historiques d'Héric, moine de Saint-Germain d'Auxerre : « Vie et miracles » de l'évêque d'Auxerre, saint Germain. Étude sur les médailles frappées jusqu'au X<sup>e</sup> siècle et au delà. Séjour des reliques de saint Martin de Tours, à Auxerre. Écrits de saint Remi d'Auxerre. Actes de saint Savinien et de ses compagnons. Chronique du moine Odoranne. Inscriptions de la crypte de Saint-Savinien, à Sens. Fac-simile du manuscrit de Clarius, moine de Saint-Pierre-le-Vif, à Sens. Articles sur les conciles et sur des lettres de Pierre de Sens et de Hugues de Mâcon. — Ce deuxième volume, 15 fr.; les deux.................... 30 fr.





GROUPE DES PATRIARCHES

VITRAIL DE BROU — SEIZIÈME SIÈCLE

# TRIOMPHE

# DE LA MORT[1]

L'Amour triomphe de tout, « Amor vincit omnia » ; mais la Chasteté, malgré sa faiblesse apparente et le petit nombre de ses compagnes[2], a vaincu

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXIII, p. 283 ; vol. XXIV, p. 38. — Le temps a manqué pour faire graver un Triomphe de la Mort, soit d'après une miniature de la Bibliothèque impériale, soit d'après un vitrail de Rouen, soit d'après une sculpture de l'hôtel Bourgtheroulde. Mais voici, en tête de cet article, le commencement de la procession de Brou dont nous avons déjà publié le centre ( « Annales Archéologiques », vol. XXIII, p. 283). Les personnages qui figurent en tête du cortége sont précisément ceux par qui la mort est entrée dans le monde, Ève et Adam, et ceux par qui la mort a été vaincue, Noé, Jonas et Abraham. Dans le ciel, un petit ange, ayant à la droite une petite croix, parce que la croix a fait ouvrir les portes de la vie, montre de la main gauche le ciel où l'on ne meurt plus; il guide ce groupe de quatorze personnages qui précèdent les hérauts de la vie, les prophètes, prédécesseurs de Jésus-Christ, qui a dit de lui-même : « Je suis la voie, la vérité et la vie ». Plusieurs de ces personnages se reconnaissent aisément. D'abord Ève et Adam qui aspirent, mains jointes, au ciel dont leur faute nous avait dépossédés. Puis Abel, la première innocente victime de la mort. Puis Noé, qui porte triomphalement, au-dessus de sa tête, le diminutif symbolique de l'arche où il a sauvé le genre humain. Puis Moïse, portant au bout d'une pique les Tables qui ont sauvé le peuple d'Israël; il est accompagné du soldat Josué qui a conduit dans la Terre promise le peuple de Dieu. Puis Jonas, qui porte au bout d'un bâton le modèle réduit du monstre marin qui l'engloutit sans lui faire perdre la vie. Puis Abraham, le père des croyants et dont le bras, armé du glaive qui allait sacrifier Isaac, est arrêté par un ange. Puis David, qui chante sur sa lyre le Dieu des vivants et des morts. Près de David, un homme, jeune encore, qui n'est distingué par aucun attribut, mais qui, à la rigueur, pourrait être Salomon habillé en juge, costume qui rappellerait le jugement immortel qui sauva la vie à l'enfant réclamé par sa véritable mère. On le voit, ce petit tableau peut servir d'introduction, mais par voie d'opposition complète, au Triomphe de la Mort. Je l'ai déjà dit, cette frise est peinte en grisaille sur verre blanc, mais avec une si grande ténuité et avec une couleur si mal cuite, que des parties importantes ont disparu, comme le côté gauche d'Ève, le côté droit d'Abel et le buste d'Isaac.

2. « Elles étaient en petit nombre, parce que la véritable gloire est rare », dit Pétrarque, au chapitre premier du « Triomphe de la Mort ».

l'Amour. A son tour, la Mort, plus forte que l'une et l'autre, triomphe directement de la Chasteté. Voici l'analyse de ce que Pétrarque contient de plus substantiel dans son Triomphe de la Mort :

« La Mort est une dame furieuse enveloppée dans un noir vêtement. Elle a conduit à leur fin les Grecs, les Troyens et, en dernier lieu, les Romains avec l'épée dont elle est armée, et qui sait à la fois percer et couper. Les autres peuples barbares et étrangers ont aussi senti sa force. La campagne qu'elle parcourt sur son char est remplie des morts de l'Inde, du Cathai (la Chine), du Maroc, de l'Espagne. Pontifes, rois, empereurs, qui furent appelés heureux, sont maintenant nus, misérables, mendiants. Une valeureuse troupe de dames chastes s'offre aux coups de la Mort qui choisit entre elles la plus belle fleur du monde [1], et, avec sa main, enlève de cette blonde tête une chevelure dorée [2]. La terre fut baignée de bien des pleurs ; mais, cette mort, c'est la véritable vie ».

Dans les deux triomphes de l'Amour et de la Chasteté, ce sont des individus qui composent le personnel du cortége ; ici, ce sont des nations et des classes entières, les Grecs et les Romains, les papes et les rois. La Mort est comme dans un champ de blé : elle fauche, non pas un épi, mais une gerbe, et tout un sillon du même coup.

Pétrarque fait de la Mort une femme couverte d'un vêtement noir, et non pas un squelette à travers lequel on voit le jour, comme par une grille dont les ossements sont les barreaux. La Mort, squelette nu et sans chair, appartient à l'iconographie du XV[e] siècle, et surtout du XVI[e]. Antérieurement, principalement dans le haut moyen âge et même encore dans le XIV[e] siècle, on fait de la mort une momie au moins vêtue de sa peau et quelquefois d'un habillement complet. Pour le moyen âge, c'est un cadavre vivant.

Ce serait peut-être ici l'occasion d'écrire l'iconographie de la mort, mais

1. Cette fleur, on le devine, est la maîtresse de Pétrarque, la belle Laure de Noves.

2. Cette image semble avoir été suggérée à Pétrarque par le cheveu que la déesse Iris, sur l'ordre de Junon, vient couper à Didon étendue mourante sur son bûcher funéraire.

. . . . . Dextra crinem secat. Omnis et una
Dilapsus color, atque in ventos vita recessit.

Voyez la fin du livre IV de l'« Énéide ». Je ne suis pas assez mythologue pour expliquer ni même pour comprendre le sens de cette opération faite à la chevelure et qui entraîne la mort. Mais je ne puis m'empêcher de faire observer que certains peuples orientaux, qui se rasent la tête, gardent avec soin un pinceau de cheveux, le plus long possible, pour que, à la fin de leur vie, l'ange de la mort vienne les prendre par cette queue et les enlever plus facilement dans leur paradis. Le cheveu de Didon et la chevelure de Laure me paraissent proches parents de la queue des Chinois.

ce vaste sujet nous entraînerait trop loin des Triomphes dont nous ne devons pas nous éloigner.

A partir de Pétrarque, ce Triomphe de la Mort a pris des développements successifs jusqu'au XVIIIe siècle, et même jusqu'à nos jours. A l'origine, conçu avec le caractère grave et tragique qui lui convient, il a peu à peu étouffé ses sanglots, apaisé sa douleur, essuyé ses larmes, pour se montrer impassible d'abord et goguenard ensuite. La simple énumération chronologique de quelques-uns de ces triomphes suffira pour établir la preuve de ce fait.

Pétrarque, on vient de le voir, déclare que la Mort est une femme furieuse, vêtue de noir, qui fauche les plus belles têtes et tire des larmes à baigner la terre.

Andrea Orcagna, son contemporain (1329 + 1389), représente la Mort sur les murs du « Campo-Santo », à Pise, sous la forme de cette femme maigre, noire, furieuse, fauchant la vie de jeunes hommes et de jeunes femmes, qui, dans un bosquet d'orangers, sur une prairie couverte de fleurs, se reposent au son des instruments de musique et au regard des danses joyeuses formées par des groupes pleins de jeunesse et de santé. Dans un coin, des mendiants, des estropiés, des vieillards implorent la Mort, et lui disent :

O MORTE! MEDICINA D'OGNI PENA,
DEH! VIENI A DARNE ORMAI L'ULTIMA CENA.

O mort! remède à tous les maux,
De grâce, viens nous servir maintenant le dernier repas!

Mais, « la cruelle qu'elle est, se bouche les oreilles », et s'en prend surtout aux jeunes, aux puissants, aux heureux de ce monde pour causer plus de douleurs et faire répandre plus de larmes. Dans une autre partie du tableau, toujours pour inspirer une grande terreur, en regard de trois princes étendus dans leur cercueil et rongés de vers, elle met trois jeunes seigneurs, montés sur des chevaux magnifiques et se rendant à la chasse. C'est, à ma connaissance, la première représentation du sujet des « Trois vifs et des trois morts », si fréquemment reproduit chez nous, au XVIe siècle, par la sculpture, la peinture et la gravure sur bois. Toute cette fresque d'Orcagna est pleine de terreur et traduit bien la grave poésie de Pétrarque [1].

Mais, déjà vers la première moitié du XVe siècle, Antoine de la Salle (1398 + 1462) introduit le germe de ces « Danses Macabres » qui finiront par dégénérer en véritables bouffonneries. Dans la livraison précédente, page 133, nous avons publié ce texte de « l'Histoire du petit Jehan de Sain-

1. VASARI, « Vie d'Andrea Orcagna », trad. de Leclanché et Jeanron, vol. I, p. 379-381.

tré » qu'il est inutile de répéter ici. Mais le branle est donné; la danse commence, et, de sérieuse qu'elle est d'abord, elle finira par devenir bouffonne :

« Ainsy que les poissons sont prins par laine (l'hameçon?) prestement, ainsy prent la mort les hommes ; car la mort ne espareigne nully, roi ne empereur, riche ne poure, noble ne vilain, saige ne fol, médecin ne cyrurgien, jeune ne viel, fort ne foible, homme ne femme. Yl n'est chose plus certaine : elle les fait venir à la danse [1] ».

Le mot de « danse » est prononcé et la chose va s'exécuter, à la même époque, sinon dans un ballet, au moins dans un récit et dans un drame qui conduira inévitablement à la danse exécutée au naturel :

« A Nicaise de Cambray, painctre, demourant en la ville de Douay, pour lui aidier à deffroier ou mois de septembre l'an MCCCXLIX de la ville de Bruges, quant il a joué devant MdS (mon dit seigneur Philippe le Bon, duc de Bourgogne), en son hostel avec autres ses compaignons, certain jeu, histoire et moralité sur le fait de la Danse Macabre, viij francs [2] ».

René d'Anjou (1408 + 1480), contemporain de Philippe le Bon, établit à Aix, en Provence, cette fameuse procession de la Fête-Dieu sur laquelle nous aurons à revenir plus tard et à parler en détail. Au nombre des personnages vivants et agissants qui figuraient dans cette cérémonie, la Mort, habillée de noir, « avec des ossements de squelette peints dessus », allait et venait avec sa faux, tâchant de raser tout le monde par le pied [3]. On voit d'ici toutes les peurs que cette Mort faisait aux spectateurs, et toutes les contorsions et fuites hâtées de la foule pour échapper à ce faucheur étrange. Voilà déjà le comique dont ce sujet ne pourra plus se débarrasser et qui tombera bientôt dans le grotesque. Suivant un historien suspect d'inexactitude, le duc de Bedford, le futur assassin de Jeanne d'Arc, entra dans Paris, après la bataille de Verneuil (1424), au milieu d'une pompe triomphale : « Nous voulons parler de cette fameuse procession qu'on vit défiler dans les rues de Paris, sous le nom de Danse Macabrée ou infernale, épouvantable divertissement auquel présidait un squelette ceint du diadème royal, tenant un sceptre dans ses mains décharnées, et assis sur un trône resplendissant d'or et de pierreries. Ce spectacle repoussant, mélange odieux de deuil et de joie, inconnu jusqu'alors

1. « Forteresse de la Foy », manuscrit du xv<sup></sup>e siècle, à la bibliothèque de Valenciennes, n° 233, extrait copié par M. le baron DE LA FONS-MÉLICOQ.

2. Comte L. DE LABORDE, les « Ducs de Bourgogne », seconde partie, t. I, p. 393-394.

3. « Explication des cérémonies de la Fête-Dieu d'Aix en Provence », Aix, 1777, p. 118, pl. X.

et qui ne s'est jamais renouvelé [1], n'eut guère pour témoins que des soldats étrangers (des Anglais), ou quelques malheureux échappés à tous les fléaux réunis, et qui avaient vu descendre tous leurs parents, tous leurs amis dans ces sépulcres qu'on dépouillait alors de leurs ossements [2] ».

Je ne sais d'où M. de Villeneuve Bargemont a tiré ce récit; mais il est certain que, dans cette année 1424, on peignit sur les murs du charnier ou cimetière des Innocents, à Paris, une Danse Macabre qui demanda six ou sept mois de travail. On lit, en effet, dans la Chronique de Charles VI et VII :

« L'an 1424 fut faite la Danse Macabre aux Innocents, et fut commencée environ le moys d'aoust et achevée au karesme suivant. En l'an 1429, le cordelier Richard, preschant aux Innocents, estoit monté sur ung hault eschaffaut qui estoit près de toise et demie de hault, le dos tourné vers les charniers encontre la charonnerie, à l'endroit de la Danse Macabre [3] ».

A partir du xv^e^ siècle, on est inondé de danses des morts peintes sur mur, peintes en miniatures, sculptées en pierre, fondues en métal, gravées sur bois et imprimées en typographie [4]. Les livres spéciaux, et surtout les livres d'Heures qui contiennent la Danse Macabre, sont vraiment innombrables; ils remplissent toute la fin du xv^e^ siècle et tout le cours du xvi^e^. On a donc eu grand tort de dire qu'Holbein (1495 + 1554) avait inventé les Danses Macabres. Il les a développées peut-être, car ce fait même n'est pas prouvé, mais il ne les a certainement pas inventées, comme le démontrent tous les faits qui précèdent. La Danse Macabre peinte à fresque sur le revers de la muraille, où s'adossent les stalles du chœur dans l'église de la Chaise-Dieu, en Auvergne, est antérieure de cinquante ans au moins à la naissance d'Holbein [5]. Mais il y a des gens, et Holbein en est, qui ont du bonheur : on s'obstine à leur attribuer de belles inventions qui ne leur appartiennent pas.

1. Double erreur : ce spectacle était connu alors, comme nous allons le voir, et s'est renouvelé cent fois depuis.

2. De Villeneuve Bargemont, « Histoire de René d'Anjou », t. i, p. 54.

3. Ces citations de l'« Histoire de René d'Anjou » et de la « Chronique de Charles VI » sont extraites du livre de M. Francis Douce, « the Dance of Death », in-8°, p. 14 et 15, London, 1833. Cet ouvrage est une excellente et presque complète monographie de la « Danse des Morts », qu'illustrent de bonnes gravures sur bois.

4. Voyez le « Manuel du libraire », par M. J.-C. Brunet, aux mots « Danse Macabre », t. ii, col. 490 et suivantes de la cinquième édition, Didot, Paris, 1861. Voyez surtout F. Douce, « the Dance of Death », cité ci-dessus, chap. v, p. 55 et suivantes.

5. Voir la « Danse des Morts de la Chaise-Dieu, fresque inédite du xv^e^ siècle », par Achille Jubinal. In-4°, avec figures, Paris, 1862. A la Chaise-Dieu, la Mort n'est ni un squelette ni un cadavre, mais bien plutôt un écorché. C'est une particularité qu'il est bon de signaler. L'ouvrage de M. Jubinal abonde en renseignements curieux.

L'invention n'en est peut-être à personne, et la Danse Macabre s'est développée successivement, de siècle en siècle, d'année en année, sous l'inspiration de tout le monde; mais, il faut le reconnaître, Holbein compte notablement dans ce développement. Avant lui, la Mort, cadavre écorché ou squelette, se contente de venir prendre l'un ou l'autre de ses clients et de l'emmener dans la tombe en sautillant ou en dansant. Voyez surtout la « Danse Macabre des hommes et des femmes », publiée en 1485 et années suivantes, par Guy Marchant et Anthoine Vérard [1]. En homme d'esprit, Holbein varia ce thème assez monotone en composant avec chaque groupe un petit tableau. La Mort est introduite dans le monde par la désobéissance d'Adam et d'Ève, qui sont chassés du paradis. — La Mort en personne les conduit sur la terre de douleur en accompagnant, dirigeant et hâtant leurs pas au son d'une vieille. — La Mort travaille avec Adam et bèche la terre, ou l'aide à défricher les forêts. — La Mort met la main sur le collet du pape au moment où le souverain pontife va placer la couronne souveraine sur la tête de l'empereur. — Le roi est à table, entouré d'une quantité indigeste de mets, et la Mort lui verse elle-même à boire. — La Mort arrache l'évêque à la campagne, alors qu'il visite, bâton pastoral à la main, le troupeau symbolique de ses brebis. — La Mort saisit le juge et l'avocat tendant la main pour recevoir les offrandes et honoraires des plaideurs. — Un prêtre va porter le viatique à un malade, et c'est la Mort qui le mène en ricanant. — Un astronome étudie la sphère céleste, mais la Mort lui présente un crâne, cette sphère humaine qu'il devrait bien plutôt consulter. — La comtesse s'habille et se pare de joyaux que la Mort, affreuse femme de chambre, lui assujettit sur les épaules et le cou. — Une jeune dame, qui vient de se marier, écoute les propos de son amoureux pendant que la Mort leur fait de la musique et bat le tambour. — Un laboureur mène la charrue dont la Mort conduit les chevaux. — Une mère prépare un potage pour son enfant que la Mort emporte en riant. — Des ivrognes sont à table, et la Mort, comme au roi qui précède, verse dans la bouche énorme de l'un d'eux, qui va en être noyé, des flots de bière. — Un brigand veut voler une femme qu'il tâche d'étrangler; mais la Mort, plus prompte que le criminel, étrangle le voleur lui-même.

1. En 1858, M. Silvestre, ancien libraire, a fait réimprimer chez Lahure, L. Potier, éditeur, une « Danse Macabre » des hommes et des femmes, dont les gravures sur bois, au nombre de 87, et le texte sont reproduits d'après Guy Marchant et Vérard. Cette réimpression a pour titre : « La grant danse Macabre des hōmes et des fem̄es avec les dis des trois morts et trois vifs, le debat du corps et de lame, la complainte de lame dampnée et l'enseignement pour bien vivre et bien mourir. Nouvellement imprimé à Paris. xvij · c. »

Voilà quelques-unes des scènes inventées peut-être par Holbein et qui lui ont fait une réputation qu'on pourrait qualifier d'excessive. Ses contemporains en ont été si émerveillés, qu'ils l'ont glorifié de ce quatrain recueilli dans les « Nugæ » de Borbonius :

DE MORTE PICTA A HANSO PICTORE NOBILI.

Dum mortis Hansus [1] pictor imagines exprimit,
Tanta arte mortem retulit, ut mors vivere
Videatur ipsa, et ipse se immortalibus
Parem diis fecerit, operis hujus gloria [2].

De la mort peinte par Hans, le noble peintre. — Hans le peintre, en exprimant les images de la mort, a retracé la mort avec tant d'art, qu'il paraît la faire vivre et qu'il se rend semblable aux dieux immortels, gloire de cette œuvre.

Une fois lancée sur la voie du grotesque par Holbein ou ses prédécesseurs, l'imagination s'est donnée libre carrière, et le pont de Lucerne, qui date de 1774, est peint d'une danse macabre ou d'une histoire de la Mort évidemment influencée par le grand artiste de Bâle. Les panneaux en bois de ce pont couvert sont historiés de quarante-cinq sujets différents où la Mort joue un rôle. En 1856, je traversais Lucerne, et le temps m'a manqué pour étudier et noter tous ces tableaux; mais voici l'indication des onze sujets qui m'ont frappé davantage :

Un jardinier cultive ses plantes, et la Mort répand un arrosoir sur sa tête. Il paraît que l'eau, qui fait vivre les plantes, fait périr les hommes. — Un prêtre dit la messe que la Mort lui sert. — Un chirurgien cherche à guérir un malade et lui fait une saignée; mais la Mort tient le vase où tombe le sang. L'enseigne de ce chirurgien est une tête de mort sur un fond noir. — La Mort apparaît à une fermière bien portante et qui trait sa vache. —

1. Hans ou Jean Holbein.

2. Borbonius, « Nugæ », p. 427, édit. de Lyon, apud Gryphium; p. 445, édit. de Bâle. Voir Douce, « Dance of Death », qui fait cette citation, p. 139. — Il faut dire qu'on n'est pas absolument certain qu'Holbein ait peint une danse des morts, même à Bâle, et le quatrain en question est peut-être la meilleure preuve de l'affirmative. Du reste la Suisse, avant, pendant et après Holbein, a singulièrement affectionné ce thème de la mort aux prises avec la vie. En 1856, en allant de Lucerne à Bâle, je m'arrêtai dans un bourg dont malheureusement je ne me rappelle plus le nom, mais qui avoisine Bâle. J'avisai sur la façade d'une maison une peinture à fresque représentant la Mort qui faisait danser un bourgeois. Puis à Bâle, dans une rue étroite et montante, qui mène à la cathédrale, je lus, sur une toute petite maison nouvellement bâtie, cette pensée pleine de philosophie et dénuée de gaieté : « Satis ampla morituro ». Ce serait à croire que la Suisse est bien mélancolique, si, d'un côté, on n'y voyait pas, comme à la cathédrale de la même ville de Bâle, le Triomphe de l'Amour sous des formes diverses. D'où l'on peut conclure que l'Helvétie aime tous les Triomphes, quels qu'ils soient.

La Mort siége au sein d'un conseil municipal et guette sans doute l'orateur dissident et passionné qui va frapper son vote d'une boule noire. — Deux morts entraînent violemment un roi qui résiste avec force, mais en vain. — Un cavalier fait feu d'un pistolet sur la Mort qui l'attaque et qui, comme le Juif errant, est invulnérable et immortelle. — Festin et bal où des morts font de la musique. — Jugement dernier où les victimes de la Mort ressuscitent pour le paradis ou l'enfer. — Les deux tableaux qui m'ont le plus intéressé, on pourra le concevoir, représentent un architecte et un ingénieur qui construisent l'un une église et l'autre un pont ou un aqueduc. L'architecte, armé de sa règle magistrale, en est au portail de son église dont il étale le plan avec un certain orgueil. Mais la Mort est là qui ne lui permettra pas de terminer son œuvre. L'artiste, comme Lavoisier, sentant qu'il a dans sa tête quelque chose à réaliser, demande un peu de répit pour achever son portail; mais la Mort ne l'écoute pas et le tue. L'ingénieur, au milieu d'engins d'appareil, et d'instruments pour la taille des pierres, est placé dans un coin et donne des ordres de construction; mais la Mort, accroupie dans un autre coin, le guette comme un chat guette une souris, pour le frapper et l'enlever à ses travaux. Qui sait si cet ingénieur n'est pas celui-là même qui a construit le pont de Lucerne et dont on voit l'inscription suivante gravée dans la pierre, sur l'une des piles de ce pont si curieux :

J. FRANTZ · LUDWIG · VON · SONNENBERG · DER. . . T · BAUHERR · ANNO 1774
J. Frantz Ludwig de Sonnenberg. . . . . directeur de la construction en 1774.

Un éminent critique, M. Saint-Marc-Girardin, a écrit au sujet de la Danse des Morts quelques pages remarquables dont l'extrait suivant ajoutera utilement à nos indications sur les peintures du pont de Lucerne :

« Je connais deux Danses des Morts : l'une à Dresde, dans le cimetière, au delà de l'Elbe; l'autre en Auvergne, dans l'admirable église de la Chaise-Dieu. Cette dernière est une fresque que l'humidité ronge chaque jour. Dans ces deux danses, la Mort est en tête d'un chœur d'hommes d'âges et d'états divers. Il y a le roi, le mendiant, le vieillard et le jeune homme; la mort les entraîne tous après elle... La danse d'Holbein n'est pas, comme celle de Dresde et de la Chaise-Dieu, une chaîne continue de danseurs menés par la Mort : chaque danseur a sa Mort costumée d'une façon différente, selon l'état du mourant[1]... Holbein avait ajouté à l'idée populaire de la danse des morts.

1. Le costume est le même, si costume il y a, puisque c'est un cadavre squelette, mais l'attribut change : la Mort tient une faux, une flèche, une fleur, une bêche, une pioche, une bière, un instrument de musique, suivant les hommes ou les femmes qu'elle invite à danser.

Le peintre inconnu du pont de Lucerne a ajouté aussi à la danse d'Holbein. Ce ne sont pas des peintures de prix que les peintures de Lucerne; mais elles ont un mérite d'invention fort remarquable. Le peintre a représenté, dans les triangles que forment les poutres qui soutiennent le toit du pont, les scènes ordinaires de la vie, et comment la mort les interrompt promptement... Au pont de Lucerne, la Mort vit avec nous. Faisons-nous une partie de campagne? elle s'habille en cocher et fait claquer son fouet. Les enfants rient et pétillent; la mère seule se plaint que la voiture va trop vite. Que voulez-vous? c'est la Mort qui conduit : elle a hâte d'arriver. Allez-vous au bal? Voici la Mort qui entre en coiffeur, le peigne à la main... Le pont de Lucerne nous montre la Mort à nos côtés et partout : à table, où elle a la serviette autour du cou, le verre à la main et porte des santés...; dans la boutique, où, en garçon marchand, assise sur des ballots d'étoffe, elle a l'air engageant et appelle des pratiques; au barreau, où, vêtue en avocat, elle prend des conclusions, « le seul avocat, dit la légende en mauvais vers allemands, placés au bas de chaque tableau, qui aille vite et qui gagne toutes ses causes ».

« Avec ces peintures, le moyen âge ridiculisait l'humanité tout entière : il raillait sa faiblesse, son insouciance, sa vanité. Aujourd'hui, nos caricatures frappent sur les individus au lieu de frapper sur l'homme. Elles apprennent à l'un qu'il est trop maigre, à celui-ci qu'il est trop gros, à l'autre qu'il est trop petit. Ce ne sont guère là de grandes découvertes de satire; mais, lieux communs pour lieux communs, je ne sais si je ne préfère point ceux du moyen âge; ils indiquent tout au moins une époque plus sérieuse et plus grave, un génie qui voit de plus haut les choses et les hommes, et une imagination qui garde un profond sentiment de peine dans ses gaietés mêmes et dans ses caprices[1]. »

Je m'étonne qu'un si judicieux observateur n'ait rien dit du chirurgien du pont de Lucerne, car c'est, à mon avis, un des plus curieux sujets de la série et celui, peut-être, dont le caractère général devait intéresser le plus M. Saint-Marc Girardin.

Ce n'est pas d'aujourd'hui, ce n'est pas même du temps de Molière seulement qu'on s'est moqué des chirurgiens et des médecins : il en est d'eux comme des femmes dont on a dit, à toutes les époques, tout le mal et tout le bien possible. Le pont de Lucerne donne pour enseigne à son chirurgien une tête de mort et fait assister la Mort à la saignée, qui est cependant la plus anodine des opérations. Dans une petite Danse Macabre gravée par Chodo-

1. « Journal des Débats », 13 février 1835.

wiecki, la Mort vient se placer auprès d'un jeune homme assis à une table d'étude. Le studieux élève, qui ne voudrait pas mourir encore, dit à son terrible visiteur :

De grâce, épargne-moi : je me fais médecin, et tu recevras de ma main la moitié des malades [1].

On ne dit pas si la Mort, touchée de la promesse d'une si belle rente future, a fait grâce au jeune étudiant; mais, ce qui paraît moins douteux, c'est que médecins, chirurgiens et apothicaires tuent encore aujourd'hui quelques-uns de leurs clients.

L'humanité se pipe elle-même, comme dit Montaigne, et, par contenance, a l'air de se moquer de ce qu'elle craint le plus. Holbein et ses successeurs font, au sujet de la mort, des plaisanteries qui ne sont pas toujours de bon aloi; ils rient aux larmes, mais aux larmes de tristesse et de désespoir, et les joyeusetés de J. Grandville, qui, vers 1830, a fait en neuf lithographies un « Voyage pour l'Éternité [2] », ne sont pas toutes d'une gaieté bien franche.

Au premier dessin, le frontispice, la Mort conduit les voyageurs dans son omnibus, au cimetière du Père-Lachaise.

Au deuxième, la Mort, habillée en postillon, donne des conseils à un voyageur surchargé de bagages désormais bien inutiles; elle lui dit : « C'est ici le dernier relai ».

Au troisième, la Mort entre dans la boutique d'un horloger et fait voir sa montre au patron et à l'apprenti, en disant : « Vais-je bien? » — A quoi ils répondent effrayés : « Vous avancez horriblement ».

Au quatrième, la Mort entre chez un vieux baron goutteux étendu sur un lit. Un valet dit au malade : « Monsieur le baron, on vous demande », et le baron s'empresse de répondre : « Dites que je n'y suis pas ».

Au cinquième : « Soyez tranquilles, j'ai un garçon qui ne se trompe jamais », dit un apothicaire à des malades craintifs qui demandent des médecines. La Mort, en garçon pharmacien, est installée dans une autre pièce où elle pile des médicaments dans un mortier.

Au sixième, c'est une fête. La Mort, en domestique, entre avec un plat de

1. F. Douce, « Danse of Death », page 207.

2. « Voyage pour l'Éternité, service général des omnibus accélérés, départ à toute heure et de tous les points du globe ». In-4° oblong. Cet ouvrage parut précisément à l'époque où les omnibus venaient d'être établis à Paris. Mais, depuis, on a créé les chemins de fer, et ce serait une bonne occasion de répéter le même « Voyage » par train express. A grande vitesse, on va encore plus rapidement et plus sûrement à la mort que par les omnibus.

fruits empoisonnés et dit : « Voilà, messieurs, un plat de mon métier ». — Ce tableau est particulièrement d'une gaieté lugubre et peu spirituelle.

Au septième, la Mort, en fille de joie, un masque sur le visage, tâche d'attirer un jeune homme en lui disant : « Voulez-vous monter chez moi, mon petit monsieur, vous n'en serez pas fâché, allez ».

Au huitième, la Mort, en entrepreneur de pompes funèbres, son corbillard derrière elle, invite un vieillard à la suivre et lui dit : « Pour une consultation, docteur, j'en suis, je vous suis ». — C'est inspiré de l'« Hernani » de Victor Hugo, qui se jouait à cette époque, et dont le « de ta suite j'en suis » était si applaudi des uns et si honni des autres. Le chirurgien de Lucerne et l'étudiant en médecine de Chodowiecki me paraissent plus spirituels que ce docteur de Granville.

Enfin, au neuvième, la Mort, déguisée en élégant, conduit à une voiture une dame suivie de sa fille, et dit : « Oui, madame, ce sera bien la promenade la plus délicieuse : une voiture dans le dernier goût, un cheval qui fend l'air et le meilleur groom de France »!

Avec ces plaisanteries, qui ne sont ni toutes gaies, ni toutes spirituelles, il est temps de quitter les Danses Macabres et de revenir aux véritables Triomphes de la Mort.

Les manuscrits à miniatures[1], les sculptures de l'hôtel Bourgtheroulde à Rouen, les anciens livres imprimés avec gravures sur bois[2], tout le XVIe siècle, enfin, représente le Triomphe de la Mort comme il suit, sauf quelques variantes d'une importance secondaire :

La Mort, en squelette ou en cadavre, est debout et non assise sur le coffre ou la plate-forme d'un char à deux ou quatre roues que tirent deux buffles ou deux taureaux furieux et au galop. Armée d'une longue faux, la Mort fauche dans le champ des humains à droite, à gauche, devant et derrière ; rien n'échappe à ses coups. Les tués, hommes, femmes, vieillards, enfants, pape, empereur, rois, princes, pauvres, riches, se sauvent devant l'affreuse vision qui les atteint tous, les tranche par le pied, par le milieu du corps ou par la tête, et les renverse comme des épis sur le sillon.

Le grand artiste de Venise, Titien, a peint un triomphe de la mort dont je viens de voir la gravure. Cette planche est signée : « Titianus pinxit.—Io. Ant. Buti del. — Sylvest. Pomarede sculp. ».

1. Notamment le manuscrit magnifique de la Bibliothèque impériale, fonds français, n° 594, intitulé : « Les triūphes du poethe messire Françoys Pétrarche, translatez à Rouen de vulgaire italien en françoys (par Bernard Illicinius, XVIe siècle).

2. « Il Petrarcha con l'espositione d'Allessandro Vellutello ». In Venegia, MDL, in-4°.

En légende, au bas de la gravure, on lit :

« Triumphus mortis a Francisco Petrarcha versibus elegantissime scriptus, atque in archetypa Titiani celeberrimi pictoris tabula, quæ domini Ioannis Michilli romani iuris est, vivis coloribus ad artis miraculum expressus heic ære incisus apparet. »

Puis les Parques, qui sont à bon droit les suppôts de la mort et figurent dans ce triomphe, se disent entre elles :

Fila hominum vitæ nostris cito currite fusis,
Dixerunt stabili fatorum numine Parcæ,
Clotho, Atropos, Lachesis. Mors namque agit alta triumphum.

Le char, en forme de tombeau, est tiré par des buffles aux cornes recourbées en dessous. Sur le char, Clotho, Atropos, Lachésis filant, enroulant et coupant le fil de la vie. En haut du char, à l'arrière, s'élève la Mort couronnée, armée d'une faux. Cette Mort est en chair; c'est une momie vivante et non un squelette : une draperie étroite lui enveloppe les reins. Une foule innombrable est renversée et foulée par le char, beaucoup sont déjà étendus morts. Alexandre est écrasé par une des roues du char. On lit, parmi les morts ou les mourants, le nom de Pompéius, Fabius, P. Julius II, Hector, Pyrrhus, Scipio, Carthaginienses, Romani. — Thisbé se perce d'une épée sur le corps inanimé de Pyrame. Cléopâtre, entre les bras de Marc-Antoine, se fait piquer par un serpent, etc. Un jeune homme et une jeune femme se sauvent à toutes jambes devant les buffles dont le pas « tranquille et lent » saura cependant bien les atteindre.

Ce triomphe de Titien est froid et mal groupé; c'est fort inférieur à nos triomphes de la renaissance et même à ceux du XVII<sup>e</sup> siècle[1]. On y remarque, ce qui n'est pas conforme cependant au texte de Pétrarque, où tous les morts sont anonymes, des noms propres d'hommes et de femmes célèbres, et, entre autres, celui du pape Jules II, ce qui donne la date du tableau de Titien. Le pape Jules II est mort en 1513, et Titien, bien longtemps après lui, en 1576. Il est assez remarquable que Titien et Holbein, ces deux peintres de la Mort, ont péri tous les deux de la peste : Holbein à Londres, en 1554, à 59 ans; Titien à Venise, en 1576, à 99 ans.

1. Titien a composé un grand Triomphe de la Divinité, qui est gravé. Il est probable qu'il a fait également les autres Triomphes de Pétrarque, car on a gravé, encore d'après lui, le Triomphe de l'Amour, dont la peinture était et est peut-être encore à Ferrare. En outre, il a peint à Venise le Triomphe de Judith, sans doute pour figurer le Triomphe de la Renommée. Je n'ai pas pu m'assurer si l'on avait de lui, pour compléter les six, le Triomphe de la Chasteté et celui du Temps.

La peste, sans en excepter la guerre et la famine, est véritablement le plus beau triomphe de la mort. Dans ces paroles dont Sainte-Marie-des-Fleurs, à Florence, retentissait avec la voix de Savonarole (1452 + 1498), on entend comme le galop du cheval pâle de la Mort[1] et les soubresauts du char funèbre que conduisent les buffles de l'hôtel Bourgtheroulde.

« O Italie! ô Rome! je sèmerai parmi vous la peste, une peste si terrible que peu de monde y résistera. Croyez celui qui vous parle : il n'y aura plus personne pour ensevelir les morts. S'il y a dix hommes dans une maison, ils mourront, ils seront brûlés, et l'on n'aura plus besoin de pourvoir à leur sépulture. Quand ce fléau fondra sur vous, il y aura tant de morts dans les maisons, qu'on criera dans les rues : « Jetez les cadavres dehors ». On les mettra sur des voitures et sur des chevaux, on en fera des montagnes et on les brûlera. On n'entendra plus dans la ville que ce cri lugubre : « Qui a des morts? « Que tous ceux qui ont des morts les descendent sur leurs portes! » Une foule de gens sortiront sur le seuil de leurs maisons : « Voilà mon fils, » dira l'un; « voilà mon mari, voilà mon frère, » dira l'autre. Et l'on fera de grandes et horribles fosses pour enterrer tous ces cadavres. Puis les mêmes hommes parcourront de nouveau les rues, ils crieront : « N'y a-t-il plus de morts par « ici? quelqu'un a-t-il des morts? » Et les rangs des citoyens s'éclairciront, au point qu'il restera à peine quelques personnes. L'herbe croîtra dans les rues; les routes seront comme les bois et les forêts[2]. »

Cette ville terrible et poétique de Florence ne se contentait pas de parler de la peste et de la mort; elle aimait encore à en montrer la représentation vivante, si l'on peut dire ainsi. Un contemporain de Savonarole, l'étrange peintre Piero di Cosimo, né en 1440, mort en 1521, à plus de quatre-vingts ans, composa une de ces pompes funèbres. Ce drame revient si bien à notre sujet, que nous transcrirons en entier la description que Vasari en a donnée et que voici[3] :

« Piero fut beaucoup recherché par la jeune noblesse de Florence, précisément à cause de l'extravagance et de la singularité de son imagination. Nos jeunes seigneurs l'employaient, au carnaval, à organiser leurs divertissements

1. « Et ecce equus pallidus. Et qui sedebat super eum nomen illi Mors, et infernus sequebatur eum. Et data est illi potestas super quatuor partes terræ interficere gladio, fame et morte, et bestiis terræ ». S. Johann. « Apocalypsis », vi, 8.

2. Voir M. Perrens, « J. Savonarole », sa vie, ses prédications, ses écrits. — « Études sur la renaissance », par D. Nisard. — « Pierre Ramus », par M. Charles Desmaze, Paris, 1864, p. 9-10.

3. Vasari, « Vies des peintres », traduction de Leclanché et Jeanron, « Vie de Piero di Cosimo », vol. iv, p. 72-75.

qu'il savait enrichir d'une pompe et d'une grandeur inaccoutumée. On assure même que, le premier, il fit parcourir les rues aux mascarades, à l'instar des anciens triomphes. Au moins est-il vrai que, le premier, il sut leur donner plus d'éclat et de popularité, en introduisant une action à la représentation de laquelle il faisait concourir musique, paroles et costumes avec grand renfort d'acteurs à pied et à cheval. Il y avait bien là, il faut le reconnaître, une donnée large et ingénieuse; et ce devait être quelque chose de magnifique à voir la nuit, à la lueur de plus de quatre cents torches, qu'un cortége de cavaliers, travestis avec goût et invention, cheminant deux à deux sur leurs chevaux splendidement harnachés, escortés par des valets en livrée uniforme et portant les flambeaux. Le char du triomphe, richement orné, était plein d'objets bizarres : cela enchantait le peuple et ouvrait les esprits.

« Parmi toutes ces fêtes, je veux succinctement en signaler une qui fut conduite par Piero, déjà sur le retour de l'âge. La gaieté de celle-ci ne fit pas son succès. Elle plut, au contraire, à cause de ce qu'elle avait d'horrible et d'inattendu; car l'horrible peut nous plaire quand on sait nous le présenter avec art et convenance; les représentations tragiques en sont la preuve, et l'on goûte ces choses comme les aliments acides et âcres qu'on recherche quelquefois.

« Piero avait donc très-secrètement exécuté, dans la salle du pape [1], un char de la Mort. Rien n'en avait transpiré, et la ville allait en recevoir en même temps le spectacle et la nouvelle. Cet énorme char s'avançait, traîné par des buffles. Sa couleur noire faisait ressortir les ossements et les croix blanches dont il était semé. A son sommet se trouvait la gigantesque représentation de la Mort, tenant sa faux en main, et entourée de tombeaux qu'à chaque station on voyait s'entr'ouvrir, et dont sortaient des personnages couverts d'une draperie sombre, sur laquelle étaient peints les os des bras, du torse et des jambes. Des masques à tête de mort suivaient à distance ce char fantastique, et renvoyaient à demi, à tous ces pâles squelettes, à toutes ces draperies funéraires, la lueur lointaine de leurs torches. La terreur était à son comble, quand, au son de la musique sourde et lugubre des trompes, les squelettes soulevaient lentement le couvercle de leurs tombes, et, s'asseyant sur le bord, entonnaient d'une voix triste et languissante cette noble complainte :

Dolor, pianto, e penitenza, etc.

« A la suite s'avançait encore toute une légion de cavaliers de la Mort, sur les chevaux les plus maigres et les plus décharnés qu'on pût avoir, au milieu

1. Au vieux palais de la Seigneurie, à Florence.

d'un peuple de valets et d'écuyers agitant leurs torches allumées, et leurs enseignes noires déployées. Pendant toute la marche, cette procession chantait, en mesure et d'une voix tremblante, le « Miserere » des psaumes.

« Quoique ce sinistre spectacle ne convînt guère au temps du carnaval [1], la perfection de son arrangement et l'intelligence qui y avait présidé remplirent la ville d'étonnement et d'admiration. Piero, le grand metteur en œuvre de cette pompe [2], fut accablé d'éloges et de remercîments; et depuis, chaque année fournit son allégorie nouvelle. Au reste, Florence peut se vanter de n'avoir jamais eu de rivales pour ces fêtes; les vieillards qui ont vu le Triomphe de la Mort en gardent un profond souvenir, et en parlent sans cesse ».

C'est, comme on le voit, la mise en action de la poésie de Pétrarque, de la sculpture de l'hôtel Bourgtheroulde, de la peinture de Titien et de toutes les représentations en miniatures ou gravures du Triomphe de la Mort.

Florence était passionnée depuis longtemps, et même avant Pétrarque, pour ce genre de spectacle. Ainsi, en 1304, l'année même où le poëte des Triomphes vint au monde, la ville de Florence fit exécuter une représentation assez analogue à celle de Piero di Cosimo. En cette année 1304, le cardinal, légat du pape Boniface VIII, s'étant rendu dans cette ville pour ménager un rapprochement entre les factions des Blancs et des Noirs dont le Dante déjà avait été la victime, « le peuple eut l'idée de donner une de ces fêtes que l'on se plaisait à célébrer quelque temps avant, lorsque la cité était tranquille, heureuse et florissante. Chaque quartier rivalisa pour amuser la ville. Depuis longtemps les habitants de celui de San-Frediano étaient renommés pour l'originalité de leurs inventions. Cette fois ils s'avisèrent de faire publier à son de trompe que ceux qui voudraient savoir des nouvelles de l'autre monde n'avaient qu'à se trouver, aux calendes de mai, sur le pont Alla Carraia ou le long des bords de l'Arno. En effet, ils établirent sur le fleuve des espèces d'échafauds placés sur des barques, et là, au moyen de feux et d'illuminations artistement préparés, ils représentèrent, à cette lumière, des scènes de l'enfer. Les uns paraissaient nus, d'autres avaient des masques et des habits qui les faisaient prendre pour des diables, et tous ensemble rendaient des scènes de damnation et de supplices infernaux. Toute cette pantomime était accompagnée de cris et

1. C'est à la fin du carnaval, le mercredi des Cendres, que l'Église rappelle à l'homme qu'il mourra un jour, qu'il est poussière et retournera en poussière. Piero di Cosimo n'avait donc pas trop mal choisi son temps pour représenter le Triomphe de la Mort.

2. Suivant Vasari, Andrea di Cosimo et le grand peintre Andrea del Sarto aidèrent le vieux Piero dans son travail.

de hurlements affreux, et causa un plaisir singulier à tous les spectateurs. Mais comme, à cette époque, le pont Alla Carraia était construit en bois, et que l'affluence du monde qui s'y était porté le chargea outre mesure, il effondra en plusieurs endroits; de sorte qu'un grand nombre de spectateurs, ou se noyèrent, ou se tuèrent en tombant, ou enfin se firent d'horribles blessures. Malgré l'affliction de toutes les familles de Florence, qui, après cet accident, avaient un parent à pleurer, on n'en fit pas moins la mauvaise plaisanterie de dire que les gens du quartier de San-Frediano avaient tenu leur promesse, puisque beaucoup de gens qui étaient sur le pont « étaient allés savoir des « nouvelles de l'autre monde [1] ».

Cet accident de Florence m'en rappelle un autre qui eut lieu à Ath, en Belgique, à la fin du xv<sup>e</sup> siècle, dans une représentation dramatique du même genre. A la fin d'une procession à spectacles, on avait figuré le paradis, le purgatoire et l'enfer. Par imprudence et irréflexion, l'on avait mis du feu sous la chaudière qui représentait l'enfer et dans laquelle des enfants nus jouaient le rôle des damnés. La chaudière finissant par s'échauffer, les enfants jetèrent des cris épouvantables et firent des contorsions affreuses. Plus ils criaient en se démenant, plus les habitants d'Ath admiraient la perfection avec laquelle le rôle était rempli. On s'aperçut enfin de la cause des lamentations de ces pauvres petits. On parvint à éteindre le feu, mais trop tard; car plusieurs de ces enfants périrent atteints de brûlures mortelles, et tous les autres furent estropiés [2].

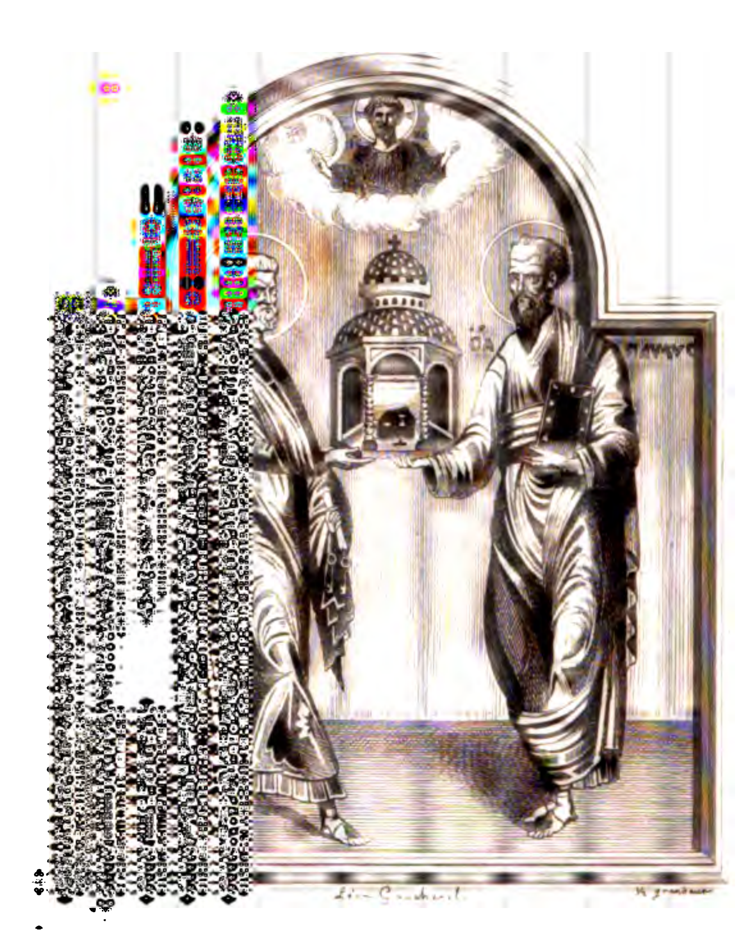
Ici la Mort fut doublement triomphante, comme à la fête du pont de Florence : triomphante par le sujet du spectacle et par les victimes qu'elle y fit.

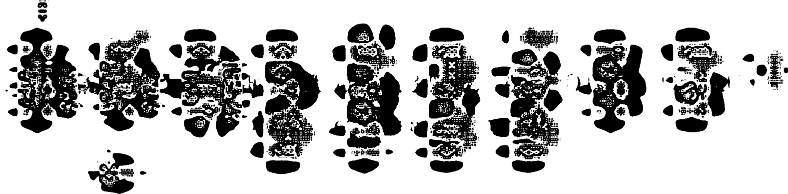
La Mort l'emporte donc, comme nous venons de le voir amplement, sur l'Amour et la Chasteté; mais, à son tour, elle est vaincue par la Renommée, le quatrième des Triomphes de Pétrarque.

1. DELÉCLUZE, « Histoire de la ville de Florence ».

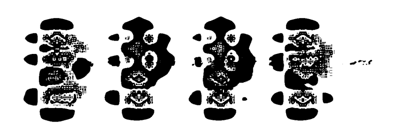
2. Mme CLÉMENT HÉMERY, « Histoire des fêtes de la Belgique méridionale ». In-8°, Avesnes, 1846, p. 342.

DIDRON AINÉ.











# APERÇU ICONOGRAPHIQUE

## SUR SAINT PIERRE ET SAINT PAUL [1]

---

DON DU VOLUME FAIT A SAINT PIERRE. — Nous avons, dans le cours de cette étude, trouvé déjà plusieurs occasions d'apprendre ou de rappeler aux lecteurs des « Annales Archéologiques » que l'importante composition du Christ triomphant, donnant à l'un de ses apôtres, ordinairement chargé d'une croix, un « volume » déployé, avait été précédemment, de notre part, l'objet de recherches et de réflexions sérieuses. Elles nous avaient amené à cette conclusion que le don fait sous cette forme n'était autre que celui de la loi évangélique, dégagée des ombres et des entraves de la loi mosaïque, dont elle n'était cependant que l'accomplissement le plus parfait : loi d'amour, principe d'éternelle béatitude, source de toutes les grâces, loi par excellence, à laquelle s'appliquent, concurremment avec le Sauveur lui-même, la loi vivante, toutes les idées de triomphe, d'affranchissement, de renouvellement et d'expansion, de vie, de lumière et de paix, exprimées dans cette composition et ses accessoires par l'agneau, la montagne, les fleuves, les palmiers, le phénix, les brebis, etc.; dernier mot, en quelque manière, de la composition tout entière et peut-être en général, sinon de toutes, au moins de la plupart des œuvres de l'art chrétien à cette époque primitive.

Cette loi, tous les apôtres ont reçu mission de la prêcher, de la répandre, et saint Paul, le dernier venu d'entre eux, a été favorisé de grâces supérieures pour le faire avec une puissance et une efficacité sans égales. Le fait évangélique, auquel se rattache le mieux la scène décisive dont nous parlons, est celui qui, rapporté au XXVIII[e] chapitre de saint Mathieu et au XVI[e] de saint

1. Voir les Annales Archéologiques », vol. XXIII, p. 26, 138 et 265; vol. XXIV, p. 93.

Marc, précéda immédiatement l'Ascension, lorsque Jésus-Christ, sur la montagne où il les avait rassemblés, dit à ses apôtres : « Tout pouvoir m'a été donné dans le ciel et sur la terre. Allez donc, enseignez toutes les nations, baptisez-les au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit : (Data est mihi omnis potestas in cœlo et in terra; euntes ergo, docete omnes gentes, baptizantes eos in nomine Patris et Filii et Spiritus-Sancti) ».

Saint Paul n'y était pas; mais la pensée de semblables compositions ne se renferme pas dans des conditions restreintes de temps et de lieu. Ce que Jésus-Christ a fait ainsi, il le fait perpétuellement, selon ses propres paroles ajoutées en terminant dans cette occasion même : « Je suis avec vous jusqu'à la consommation des siècles (Et ecce vobiscum sum omnibus diebus usque ad consummationem sæculi) ». La mission de saint Paul pouvait donc parfaitement être considérée comme comprise dans un acte qui se continue tous les jours. On conçoit dès lors sans peine que, ne voyant dans le don du volume que le signe de la mission d'aller prêcher, des commentateurs distingués se soient arrêtés à l'idée de reconnaître, dans l'apôtre qui la reçoit, celui dont la parole a produit les fruits les plus abondants.

Il faut le dire cependant, en faisant cet honneur à saint Paul, ils nous paraissent avoir été beaucoup moins dirigés par le désir de le lui rendre que par la crainte de la difficulté qui résulte de l'interversion de positions. Ils ne prenaient pas garde que, l'évitant dans un cercle trop étroit, on la laisse subsister dans une multitude d'autres monuments dont on néglige d'invoquer la comparaison.

Quant à nous, convaincu que la signification du don sacré, dans les circonstances solennelles où il est fait, ne peut être limitée à la seule mission de prêcher l'Évangile, mais qu'il comprend le pouvoir de souverainement l'interpréter, et qu'il a toute l'extension que nous lui avons attribuée, il nous était impossible de voir dans celui qui reçoit le dépôt de la révélation chrétienne aucun autre que le chef visible de l'Église, le vicaire de Jésus-Christ.

Depuis, les monuments connus de nous, seulement par des gravures et des descriptions plus ou moins fidèles, nous sont passés sous les yeux[1]; d'autres monuments nous ont apporté des lumières nouvelles : nous avons recueilli sur les types des apôtres des notions plus complètes, et nous avons acquis la certitude que l'attribution de la croix était exclusivement propre à saint Pierre.

1. Nous nous sommes assuré, en voyant le fond de verre original au musée du Vatican, que la gravure de Buonarotti, qui a servi de point de départ à l'étude du « Christ triomphant », était exacte sur tous les points essentiels beaucoup plus que celles qui ont été publiées depuis, les auteurs de celles-ci ayant voulu suppléer par interprétation aux ravages du temps.

Dans ces conditions, ce qui n'était de notre part, dans le principe, qu'une opinion très-plausible, est devenu à nos yeux la vérité démontrée. Autant nous admettons que personne ne cède à l'insuffisance de notre témoignage, autant nous comprendrions peu qu'un travail plus approfondi ne ramenât pas sur ce point à notre sentiment ceux que des études commencées en tiendraient encore éloignés.

On s'embarrasse d'une difficulté qui, précisément, dans cette composition au moins, se résout d'elle-même, par la raison que saint Pierre y est bien en action; et que, s'il passe à la gauche, c'est pour y recevoir avec le dépôt sacré le plus grand des honneurs.

Mais quelle nécessité obligeait le Sauveur à faire de la main gauche un semblable don? De nécessité absolue, nous ne disons pas qu'il y en ait aucune; mais nous y voyons un motif de convenance très-simple: c'est que de la main droite, Notre-Seigneur devant montrer qu'il parle et qu'il bénit, la gauche demeurait seule disponible, et il en est résulté une autre convenance relativement à saint Paul, qui, spécialement chargé du ministère de la parole, est reporté du côté où le geste du Christ en indique l'action.

A cette composition, nous demanderons-nous maintenant, est-il des monuments qui correspondent avec un même fond de pensées, bien que le don du volume n'y soit pas actuellement fait? Il nous paraît difficile d'en douter: comme transition, on peut observer entre autres le sarcophage de Junius Bassus, qui compte parmi les plus anciens, et cet autre sarcophage, qui nous semble au contraire des bas temps, et qui sert aujourd'hui de devant d'autel dans une chapelle latérale de la cathédrale d'Arles, où le volume à demi deployé entre les mains du Christ paraît prêt à être donné; d'autres où, le volume demeurant roulé, tout le reste de la composition est exactement semblable aux monuments qui en représentent exactement le don. Le « volumen » se change en livre : ce livre lui-même tour à tour s'ouvre et se ferme; mais la composition d'ailleurs ne se modifie pas ou ne se modifie que par des nuances insensibles, des substitutions équivalentes.

Nous en donnons un exemple remarquable dans la peinture des saints Marcellin et Pierre, œuvre probablement du v[e] siècle, que nous publions. On y remarquera les types du Christ et des apôtres, les guirlandes jetées autour d'eux en leur honneur : peut-être aussi la verge ou le bâton tombé aux pieds de saint Pierre; l'agneau si fermement posé sur la montagne d'où coulent les quatre fleuves; le chrisme en forme de croix, avec l'alpha et l'oméga inscrits dans son nimbe comme dans le fond du verre de Buonarotti; le nom du Jourdain, « Jordas », source et principe de toutes les eaux de la grâce, bien

que ce fleuve n'y soit pas lui-même représenté; les quatre martyrs substitués aux brebis et surtout, par rapport à l'objet qui nous occupe en ce moment, le livre ouvert et tourné vers saint Pierre[1].

Ce livre, ce volume, ce rouleau, n'est-ce pas toujours le code sacré de la loi évangélique donné à l'Église? Dans un grand nombre des plus récents de ces monuments, il est vrai, on lit dans le livre, et les sentences qu'on y voit écrites se rapportent ordinairement à Notre-Seigneur Jésus-Christ lui-même, en ces termes : « Je suis la lumière, je suis la voie, je suis la résurrection, la vie, etc. ». Ou bien, en invitant à venir à lui : « Celui qui croit en moi vivra; venez à moi, vous tous qui êtes chargés, etc. ». C'est que Jésus-Christ est la loi vivante, comme nous l'avons dit, et le mode de procéder de l'Évangile, considéré comme texte de loi, se rapporte admirablement à cette pensée. L'Évangile est bien loin de légiférer article par article ; il raconte ce que Jésus a dit, ce qu'il a fait, et c'est là la loi. « Afin que vous fassiez comme j'ai fait moi-même », a dit expressément ce divin Sauveur dans saint Jean.

La seule inscription qui ait été signalée comme suffisamment lisible sur le volume déployé, quand il est donné, est celle de la mosaïque de Sainte-Constance à Rome, où nous avons lu nous-même, conformément à la version de Ciampini, ces mots : « Dominus pacem dat », suivis du monogramme du Christ. Cette formule porte en elle son cachet d'authenticité; car elle appartient bien plus au VIII^e siècle, époque probable du moment, ou aux siècles antérieurs, qu'à aucun de ceux où cette mosaïque, fort délaissée depuis longtemps, ainsi que l'édifice où elle est renfermée, a pu être l'objet d'une réparation. Ces mots se rapportent à ceux-ci : « Pax vobis », écrits sur le livre, dans la mosaïque du Triclinium de Léon III, à la fin du même siècle, ou simultanément à cette autre inscription : « Dominus legem dat », d'un sarcophage du musée d'Arles (nº 38)[2], supposé par nous à peu près du même temps, et où elle est gravée sur le volume à moitié déployé que porte le Christ, assis au milieu des apôtres et des évangélistes.

Nous ne disons pas que toutes ces formes de langage soient identiques, que toutes ces variétés de composition n'expriment aucune nuance dans les pensées. Loin de là : dire de Jésus-Christ qu'il est la loi vivante, c'est quelque autre chose que de parler de la loi dans son sens propre : voit-on le livre,

1. Personne encore n'a pu donner une explication satisfaisante des lettres placées, dans la plupart des monuments de ces temps-là, sur les vêtements des personnages. Ici, tous les manteaux portent uniformément la lettre I.

2. « Abrégé chronologique de l'histoire d'Arles », par M. de Noble La Lauzière, in-4º, pl. XXV, fig. 1.

PEINTURE DU Ve SIÈCLE, A ROME

emblème de la loi divine entre les mains du Sauveur, on comprend aussitôt que l'Église par là même la possède; s'il la lui présente, c'est afin qu'elle en use, et cependant la circonstance de la recevoir par les mains de son chef visible offre aussi un enseignement particulier. Sérieusement distinctes comme nuances, ce sont bien là cependant les évolutions différentes d'une pensée unique, et l'on comprend que la corrélation, une fois établie entre le livre sacré et l'apôtre qui le reçoit, n'ait pas dû cesser parce que l'action cesse, et que la composition, de quelque peu dramatique qu'elle était, prend un caractère de complète immobilité.

Ainsi saint Pierre serait demeuré à la gauche, et, saint Paul entré par là même en possession de la droite, on aurait alors aussi songé à trouver des raisons directes pour la lui conserver, lui accordant tout honneur qui ne préjudicie pas à l'autorité souveraine appartenant à saint Pierre.

Tel est en résumé ce que nous avons vu de plus clair dans cette question obscure et délicate de la position respective des apôtres; les juges compétents diront si nous avons réussi à la mettre dans son véritable jour.

Dons spéciaux des clefs et du livre. — Dans les monuments dont nous nous sommes entretenus jusqu'à présent, relativement au don du volume, monuments qui remontent tout au moins au VIII$^e$ siècle, ce don tire sa signification des circonstances où il est représenté. Les circonstances modifiées, cette signification n'est plus la même dans une composition dont le siècle suivant nous offre plusieurs exemples.

Notre-Seigneur, toujours placé entre les deux apôtres, saint Pierre à gauche, saint Paul à droite, remet les clefs au premier, et au second tantôt un « volume », comme à saint Michel de Pavie[1]; tantôt un livre, proprement dit, comme sur le tabernacle de la basilique de saint Ambroise à Milan, dû à l'archevêque Angelbert[2], et sur la plaque en ivoire qui, à Paris, recouvre le psautier de Charles-le-Chauve. Au-dessus du premier de ces monuments, on lit ces mots : « Ordino rex estote super omnia regna magistros », et ceux-ci sur le livre du second : « Accipe librum sapientiæ ». Le troisième n'offre aucune inscription, mais il se complète par la présence de deux anges, tenant au-dessus des apôtres des torches allumées de chaque côté du Christ, et au-dessous de l'auréole centrale qui la renferme, on voit une figure allégorique, représentant, selon toute apparence, la terre que le Sauveur va éclairer par le ministère de ses apôtres.

1. Alemani, « de Lateranensibus parietibus », p. 68.
2. Ferrario, « Monumenta di San Ambrogio », pl. XXII, p. 131.

Ce sont les dons particuliers[1] attribués à chacun d'eux pour l'exercice de ce ministère, qui constituent l'objet spécial de cette nouvelle composition ; saint Paul y reçoit un livre comme plus particulièrement docteur, saint Pierre les clefs comme plus exclusivement pasteur. Comparé avec la signification du don dans la composition précédente, c'est celui des clefs dans celle-ci qui s'y rapporte le mieux, le pouvoir de lier, d'ouvrir et de fermer se confondant avec la qualité de dépositaire de la vérité révélée et le pouvoir de l'interpréter, tandis que, d'un autre côté, le geste oratoire du Christ correspond, on ne peut mieux, avec le don du livre compris comme le fait suffisamment entendre l'usage que saint Paul en a fait.

Le caractère différent de ces deux compositions est d'ailleurs rendu très-sensible par la disposition de tous les symboles dont la pensée s'appliquait d'une manière générale à Jésus-Christ, à l'Église, à la loi divine. En cela se manifeste la double tendance de l'art chrétien : porté, nous croyons en avoir acquis la preuve, à généraliser dans son ère primitive, il est devenu de plus en plus enclin à spécialiser, à prendre un tour personnel aux saints qu'il voulait honorer, à mesure qu'il s'est rapproché de nous.

Les deux apôtres aux côtés de Daniel. — Saint Pierre et saint Paul, les premiers ministres de Jésus-Christ, sont aussi, s'il nous est permis d'ainsi parler, ses assistants en service ordinaire. Tandis que le nombre douze rappelle inévitablement la totalité du collége apostolique, que le nombre quatre fait songer aux quatre évangélistes, la valeur et la signification du nombre deux se rapporte principalement à saint Pierre et à saint Paul. Deux personnages dans les anciens monuments chrétiens sont-ils rapprochés avec les attributs des apôtres ou seulement sans aucune désignation contraire, il s'établit aussitôt une présomption pour faire reconnaître en eux les princes des apôtres, et cette présomption s'accroît singulièrement si on les voit aux côtés du Christ.

Partant de là, à défaut de Notre-Seigneur lui-même, on comprend par quel enchaînement d'idées saint Pierre et saint Paul peuvent être amenés aux côtés d'un personnage destiné à le figurer. Daniel a reçu manifestement ce rôle; et les monuments de l'art chrétien primitif ne le représentent si souvent sain et sauf dans la fosse aux lions que pour rappeler celui qui, en mourant, a triomphé de la mort[2]. Il n'est pas rare que l'on voie alors à droite et à gauche de

1. « Paulus cœcatus est ut videret, Petrus negavit ut crederet; huic claves cœlestis imperii tradidisti, illum ad vocandas gentes divinæ legis scientiam contulisti ». Telles sont les paroles d'un vieux missel mozarabe cité par Borgia, « de Cruce Veliterna », p. 95.

2. Pendant le cours du moyen âge, la figure de Daniel s'est développée dans le sens d'une personnification plus directe du Christ figuré. Il arrive que ce n'est plus le prophète, mais plutôt

Daniel deux autres personnages, tellement semblables de sentiment et d'attitude avec saint Pierre et saint Paul, placés dans le même monument ou dans des monuments analogues, aux côtés du Christ, que nous ne faisons nulle difficulté de les reconnaître. Dans une peinture publiée par Bosio [1], et que nous avons vue dans le cimetière de Saint-Calixte, ils sont l'un et l'autre assis dans deux compartiments latéraux, et tournés vers le compartiment central occupé par Daniel; sur les sarcophages, ils portent quelquefois des livres.

Saint Pierre et saint Paul aux côtés de la Sainte-Vierge. — Comme aux côtés de son divin Fils, saint Pierre et saint Paul sont souvent placés à droite et à gauche de la Sainte-Vierge. Les fonds de verre dorés nous en offrent plusieurs exemples. Les deux apôtres y sont désignés par leurs noms; nous sommes en conséquence bien autorisés à les reconnaître sur d'autres monuments où ils remplissent le même rôle sans désignation nominale. La Sainte-Vierge s'y montre ordinairement dans l'attitude alors consacrée pour exprimer la prière, c'est-à-dire debout et les mains levées. Quelquefois les deux apôtres, non contents de l'assister de leur présence, remplissent à son égard le rôle d'Aaron et de Hur sur le mont Raphidim, c'est-à-dire qu'ils lui soutiennent les bras. Une peinture des catacombes [2] nous en offre un exemple; nous en avons compté trois autres parmi les treize sarcophages qui nous les ont montrés accompagnant la Sainte-Vierge.

La mosaïque de l'oratoire de Saint-Venance, à Rome, où leurs types sont parfaitement caractérisés, complète la scène par la figure de Notre-Seigneur, qui, au-dessus, à moitié corps, apparaît sortant des nuages entre deux anges; il se montre ainsi toujours prêt à exaucer les prières qui lui sont adressées par de tels intercesseurs.

Lorsque l'usage se propagea de représenter la mère de Dieu avec son divin Fils, les deux apôtres continuèrent de lui être associés comme assistants, surtout tant qu'elle le tient sur ses genoux comme sur un trône, plus dans un sentiment de dignité que dans celui de la tendresse maternelle qui prévaut dans la suite. La mosaïque de la cathédrale de Capoue en offre un exemple, auquel nous ne nous arrêterons pas, n'y voyant rien de nouveau et de particulier dans le rôle des apôtres [3].

le Christ lui-même qui apparaît entre les lions; modification qui répond à la différence existant entre ces deux membres de phrase : le Christ dont Daniel est la figure, Daniel figurant le Christ. Sur un chapiteau d'un pilier extérieur du porche de Saint-Porchaire, à Poitiers, on voit un exemple du fait que nous signalons; M. de Longuemar nous a dit en avoir recueilli plusieurs autres.

1. « Roma sotterranea », p. 235.

2. « Roma sotterranea », p. 405.

3. Ciampini, « Vet. mon. », t. ii.

La composition de la Sainte-Vierge dans l'attitude « d'orante », et surmontée de la figure du Christ, est de nature à fixer davantage notre attention eu égard à son rapport avec la représentation du mystère de l'Ascension, avec laquelle nous allons voir qu'elle a pu se confondre.

Saint Pierre et saint Paul présents a l'Ascension et a la Descente du Saint-Esprit. — C'est une idée particulière à l'art moderne, et provenant des tendances naturalistes dont la Renaissance fut imprégnée, que de restreindre la représentation des mystères de notre religion aux circonstances matérielles du fait principal de leur manifestation, et de taxer d'anachronisme l'introduction de toute personne ou de toute chose qui ne peut s'y rattacher qu'en d'autres conditions de temps et de lieux.

La pensée autrefois était plus large. Dans l'école de Pérugin encore, il est évident que l'artiste, en reproduisant par exemple ce sujet de l'Ascension, si aimé d'elle, ne se proposait nullement de montrer comment le corps du Sauveur, s'affranchissant des lois de la pesanteur, avait pu monter au ciel; mais son but était d'exprimer qu'il y est monté et qu'y étant, il ne s'est pas pour cela éloigné de son Église et de chacun de nous. Le Christ est là dans la gloire, à portée de nous entendre; c'est à nous de tenir toujours, comme les apôtres, levés vers lui nos yeux et nos cœurs.

Dans les monuments plus voisins des temps primitifs, la pensée de l'Ascension se confond encore mieux avec celle du perpétuel triomphe du divin auteur du christianisme, comme le souvenir de la Descente du Saint-Esprit avec celui de l'assistance et de l'inspiration que le divin Consolateur ne cesse de répandre sur l'Église. La représentation de ces mystères étant conçue en ces termes, on ne s'étonnera pas d'y voir saint Paul, aussi bien que saint Pierre, y tenir sa place à la tête du collége apostolique. Le plus souvent on l'y reconnaît seulement à son type; nous croyons pouvoir le dire, en particulier, de la couverture en ivoire de l'évangéliaire de la bibliothèque Barberini, que nous avons vue à Rome, et qui est probablement du x^e^ ou du xi^e^ siècle [1]. La Sainte-Vierge continue elle-même d'y jouer dans l'Ascension son rôle d'intercession, les mains levées, ce qui établit de grands rapports entre cet ivoire et la mosaïque de Saint-Venance.

On ne la voit plus dans la Descente du Saint-Esprit qui fait le pendant de l'Ascension, nonobstant ses droits maintenus généralement à y conserver la même place. Nous n'en croyons pas moins pouvoir dans celui-ci, avec assez de vraisemblance, prendre les deux premiers des apôtres pour saint Pierre et

1. Gori, « Thes. vet. dyp. », t. iii, pl. vi, vii.

saint Paul. Ils sont nommés dans une autre Descente du Saint-Esprit d'un manuscrit grec des évangiles, observé à Florence par Gori, et jugé par lui du x<sup>e</sup> siècle[1]. Plusieurs miniatures de nos « Emblemata biblica », au psaume « Quam bonum », représentent une Descente du Saint-Esprit et une Ascension. D'autres miniatures de la Bible moralisée, déjà plusieurs fois citée, représentent le premier de ces mystères, fol. xiv, xv. Elles se contentent de les désigner par leurs types; mais ces types sont assez bien soutenus dans l'ensemble des miniatures de ces manuscrits, pour ôter toute espèce de doute relativement à l'intention des enlumineurs. Nous pensons qu'il ne serait pas difficile de multiplier ces exemples, que nous donnons d'ailleurs sous toutes réserves et sans prétendre qu'ils soient bons à suivre quand on se propose de faire une composition plus expressément historique.

Mise en scène de diverses qualifications. — Saint Pierre et saint Paul, dans les exemples que nous venons de citer, sont considérés comme les chefs des apôtres, et les apôtres eux-mêmes comme représentant l'Église tout entière. Souvent l'expression de cette pensée se condense encore plus, et l'Église est représentée par ses deux principaux chefs, ou même seulement par le premier d'entre eux; nous nous occuperons plus tard des monuments où saint Pierre seul remplit ce rôle. Parmi ceux où il lui est assigné plus ou moins expressément, concurremment avec saint Paul, nous croyons qu'il faudrait en compter un grand nombre du précédent où les deux apôtres se montrent, ou simplement réunis, ou aux côtés tour à tour de Notre-Seigneur et de la Sainte-Vierge. Nous avons des raisons de plus pour le prétendre, lorsqu'ils accompagnent ainsi un personnage dont ils ne peuvent être considérés comme les ministres et les simples assistants, parce qu'ils lui sont manifestement supérieurs en dignité, comme saint Laurent, par exemple, et sainte Agnès dans plusieurs fonds de verres dorés. N'a-t-on pas voulu dire alors que c'est l'Église tout entière qui honore ces saints, ou qu'ils sont honorés dans l'Église? Sur d'autres monuments, il s'agit d'une simple « orante », et, dans un petit écrit honoré du suffrage de M. le chevalier de Rossi, ce qui nous encourage à le citer, bien que nous ne soyons pas assuré que l'illustre investigateur des catacombes adopte toutes nos idées, nous les avons ainsi formulées à ce sujet : « La signification de la présence des princes des apôtres dans cette circonstance ne nous semble pas douteuse, ils représentent l'Église : c'est seulement au sein de l'Église et en union avec elle que la prière a toute son efficacité. « L'orante» elle-même peut être considérée comme une sorte de personnification de

1. Gori, « Thes. vet. dyp. », t. iii, pl. xii.

l'Église; alors les apôtres l'assistent comme les chefs du ministère sacré[1] ».

Nous dirons bientôt avec quelle variété on leur a fait exercer diverses fonctions de ce ministère dans le riche répertoire de nos manuscrits à miniatures du moyen âge. Voyons auparavant comment, à des époques très-diverses, on a exprimé quelques-unes de leurs qualifications et de leurs prérogatives.

Dans la « Dispute du Saint-Sacrement » de Raphaël, œuvre relativement moderne, mais tout imprégnée de l'esprit des temps primitifs, saint Pierre et saint Paul apparaissent les premiers après la Sainte-Vierge et saint Jean-Baptiste, parmi les divers ordres de saints, qui, autour du Christ, forment la cour céleste. Les martyrs y sont représentés par saint Étienne et saint Laurent; les prophètes, par David et Isaïe; les patriarches, par Job et Abraham. On ne peut pas dire que saint Pierre et saint Paul représentent eux-mêmes les apôtres, qui ont déjà pour représentants saint Jean et saint Jacques; il faut donc les considérer comme résumant en eux quelque chose de plus excellent, qui, en général, appartienne à l'Église.

Ils en sont les principales colonnes. On peut dire, jusqu'à un certain point, que c'est à ce titre qu'on les voit si souvent figurer les premiers aux portes de nos édifices religieux. Dans tous les cas, c'est avec cette pensée certainement qu'ils occupent habituellement les deux bouts des châsses émaillées de Limoges, ces petites églises en diminutif.

Le petit tableau grec peint sur fond d'or, que nous avons obtenu de faire photographier au musée du Vatican, et dont la gravure exécutée pour les « Annales » offre une réduction de moitié, est conçu d'après les mêmes idées, plus clairement exprimées. Les deux apôtres supportent l'Église, représentée par cette petite coupole byzantine au dedans de laquelle on aperçoit sur un autel les espèces consacrées du pain et du vin.

Dans nos miniatures, nous rencontrons des idées analogues, exprimées dans un symbolisme raffiné, mais souvent plein de grâce.

Sur ce texte d'Isaïe : « Super muros tuos constitue custodes », accompagné de ce commentaire : « Sunt apostoli qui muniunt Ecclesiam angeli custodes », une miniature des « Emblemata biblica » représente de chaque côté de l'Eglise, figurée par des arcades, deux anges, et au-dessous saint Pierre et saint Paul également préposés à sa garde. La Bible de Jeanne d'Évreux nous les montre portant le livre des Évangiles sur un brancard, avec l'image de Notre-Seigneur au-dessus, des païens renversés au-dessous. « Ces II anges chérubins », dit notre Bible moralisée, parlant des chérubins de l'arche dont les deux apôtres

1. « La prière de Marie et le Bon Pasteur », étude sur un sarcophage d'Arles, 1862.

rappelaient tout à l'heure les porteurs, « signefient saint Pierre et saint Pol qui gardent l'Église ». Et nous voyons dans la miniature les deux apôtres, comme deux sentinelles qui montent la garde, portant en guise d'armes, l'un une grande clef, l'autre une forte épée, de chaque côté d'un petit édifice qui représente l'Église.

Ministères divers. — L'Église veille toujours; toujours elle est prête à réveiller ceux de ses enfants, les religieux surtout, engagés par état à une plus grande perfection, qui s'endorment dans l'oubli de leur devoir. Ce passage d'Ezéchiel : « Sedebam in domo mea et senes Juda sedebant coram me » (« J'étais assis dans ma maison, et les anciens de Judas étaient assis devant moi »), les « Emblemata biblica » le commentent ainsi : Être assis dans sa maison, c'est quand la conscience de quelqu'un s'endort et qu'elle a besoin d'être réveillée. Puis ils représentent saint Pierre et saint Paul tenant levées, le premier sa croix, et le second son épée, près d'un religieux en somnolence, qui laisse tomber un livre sur ses genoux.

Parmi les miniatures de notre « Bible moralisée », il en est une, fol. 14, où l'on voit saint Pierre et saint Paul envoyés par Jésus-Christ et s'avançant vers un groupe de peuple prêt à les écouter d'une oreille attentive. C'est un petit tableau plein de suavité et de fraîcheur. Nous sommes persuadé qu'il ne s'agit nullement ici de la prédication apostolique proprement dite, mais de cette prédication de tous les jours faite dans nos églises au peuple fidèle, saint Pierre et saint Paul étant pris pour les types de tous les prédicateurs. Le texte semble vouloir ainsi le faire entendre : « Les messages qui vienrent à Jacob signefient les messages Jhû Crist qui viennent annucier la vérité de salut au bon peuple ».

C'est sans doute parce que le ministère de la prédication lui est plus spécialement propre que saint Paul, dans cette miniature, marche en tête. C'est également dans ce sens que l'on a interprété sa position debout et levant la main, près de la proue, sur la belle lampe chrétienne, en forme de barque, du musée de Florence[1], tandis que saint Pierre, assis à l'arrière, tient le gouvernail, s'il est vrai, comme il y a toute apparence, que ces deux personnages représentent les deux apôtres. Dans l'iconographie chrétienne, saint Paul est bien réellement « dux verbi », selon l'expression de l'Écriture[2], relevée par les commentateurs à propos de ce monument.

C'est surtout parmi les nombreuses miniatures des « Emblemata biblica »,

1. « Mél. d'arch. », t. III, p. 15, pl. I.
2. « Act. Apost. », XIV, 11.

appliquées au commentaire du « Cantique des Cantiques », que saint Pierre et saint Paul sont mis le plus souvent en action, pour exprimer, dans le sens qui nous occupe, tout ce qui mérite à l'Église les prédilections de son bien-aimé céleste. La distinction du rôle des deux apôtres est de nouveau bien marquée dans une de ces miniatures (p. 71), où saint Paul prêche, tandis que saint Pierre baptise; ce qui n'empêche pas que ces deux fonctions ecclésiastiques ne soient ensuite remplies séparément par chacun d'eux : saint Paul, à son tour, administre les sacrements; mais saint Pierre surtout ne pouvait céder entièrement à un autre le soin d'annoncer la parole divine. Les auteurs de ces petits tableaux, pleins de pensée et de vie, semblent avoir compris que c'était à lui de se mettre particulièrement en avant quand cette parole prend un caractère d'autorité plus marqué. L'usage de la chaire chrétienne lui paraît plus spécialement attribué. Quelque part Jésus lui-même parle, et saint Pierre, sous ses yeux, renverse les idoles. Sur ces mots : « Ascendam in palmam » (p. 74), le palmier est devenu la croix, et c'est saint Pierre qui, à ses pieds, annonce les mystères d'un Dieu crucifié.

Saint Paul, cependant, ferait toutes ces choses, qu'il n'y aurait aucun lieu d'en être surpris : nous marchons, nonobstant les préférences secondaires dont ils peuvent être l'objet, sur un terrain commun aux deux apôtres; nous les retrouverons ensemble pour ne plus les séparer quand, parlant des compositions historiques, nous approcherons de la fin de leur vie. Nous y attacher maintenant serait trop nous éloigner de deux choses dont nous avons commencé à traiter : les idées générales et symboliques d'une part, les temps primitifs de l'autre. Ce que nous avons à dire de saint Pierre, en particulier, nous ramènera à ceux-ci et nous retiendra longtemps encore sur celles-là.

H. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

---



Echelle de 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

SAINT-JEAN-AUX-BOIS

# CHAPELLE ABBATIALE

## DE SAINT-JEAN-AUX-BOIS[1]

---

### RÉSUMÉ OU DEVIS ESTIMATIF.

Voici ce qu'il en coûterait aujourd'hui pour construire un édifice comme cette grande chapelle ou cette petite église de Saint-Jean-aux-Bois :

#### TERRASSE.

| | | |
|---|---|---|
| FOUILLES. — Faites par tranchées de 2m 00 de profondeur moyenne. — Développement 172m × 2 × 1,40 cubent........................................ | 481m 60 | |
| Le mètre cube à 0 fr. 75........................ | | 361 fr. 20 |

#### MAÇONNERIE.

| | | |
|---|---|---|
| FONDATIONS. — Les fondations en béton, hourdé en mortier de chaux hydraulique, et moellon dur, hourdé de même.................................... | | |
| Longueur développée, 172m00 × 2 × 1,30 =..... | 447m3 20 | |
| Le mètre cube à 15 fr. 00, produit............... | | 6,708 » |
| ÉLÉVATION. — Les murs et les contre-forts, élevés en moellon piqué, cubent (déduction faite des ouvertures)........................................ | 1,838m 00 | |
| Le mètre cube à 24 fr. (compris taille des parements), produit............................ | | 44,112 » |
| A reporter..... | | 51,181 fr. 20 |

1. Voir les « Annales Archéologiques ». vol. XXIII, page 150; vol. XXIV, p. 85.

| | | |
|---|---|---|
| Report..... | | 51,181 fr. 20 |
| PIERRE DE TAILLE. — Pour colonnes isolées, colonnettes, chapiteaux, culots, etc., cubant $14^{m3}00$ à 70 fr. le mètre, produit.................................. | | 980 » |
| PIERRE DURE. — Les marches de l'escalier, cubant....... | $2^{m}$ 30 | |
| Le mètre cube à 100 fr. produit.................. | | 230 » |
| TAILLES. — Les marches de l'escalier, formant noyau, superficie.................................... | $92^{m2}00$ | |
| Les colonnes monocylindriques. Les deux ensemble. | $25^{m}$ 20 | |
| Les angles de la croisée. Les quatre ensemble...... | $140^{m}$ 00 | |
| Les piles engagées des transepts. Deux semblables.. | $28^{m}$ 00 | |
| Les colonnes de la nef et des transepts. Ensemble... | $32^{m}$ 00 | |
| Les arcs doubleaux, arcs ogives et arcs formerets... | $542^{m}$ 20 | |
| Total............. | $859^{m2}40$ | |
| Le mètre superficiel à 2 fr. 50, produit........... | | 2,148 50 |
| VOUTES. — Les voûtes en blocage..................... | $700^{m}$ 00 | |
| Le mètre superficiel à 4 fr. 50 compris forme....... | | 3,150 » |
| ÉVALUATIONS. — Taille de la porte principale, compris profils, dents de scie, et sculpture des chapiteaux, estimée...................................... | | 500 » |
| La rose en dalles découpées et profilées, compris goujons, taille et sculpture, estimée............. | | 1,600 » |
| Les quatre croix amortissant les pignons, 50 fr. chacune. Ensemble.............................. | | 200 » |
| Sculpture des chapiteaux, culots, clefs de voûte, etc., évaluée.................................. | | 5,000 » |
| CARRELAGE. — Le carrelage, compris aire battue, le mètre à 3 fr. — 420 mètres superficiels, produisent...... | | 1,260 » |

## CHARPENTE.

| | | |
|---|---|---|
| La charpente de la nef, du chœur et des transepts en chêne. Cube............................ | $35^{s}$ 00 | |
| Le stère à 105 fr., posé, produit................. | | 3,675 » |
| La charpente de la flèche....................... | | 3,000 » |

## COUVERTURE.

| | | |
|---|---|---|
| La couverture en tuiles plates neuves, compris lattes et pose. Le mètre à 3 fr., produit............... | 850 00 | 2,550 » |
| Parties de la flèche couvertes en ardoises.......... | 44 80 | |
| A 3 fr. 50 le mètre superficiel, produit........... | | 156 80 |
| A reporter..... | | 75,631 50 |

## PLOMBERIE.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Report..... | | 75,631 | 50 |
| Plomb pour la flèche et les noues de la croisée. Poids: | 2,000k 00 | | |
| Le kilogramme à 0 fr. 85 produit................ | | 1,700 | » |
| Plus-value pour le repoussage des ornements de la flèche.................................. | | 200 | » |

## SERRURERIE.

| | | | |
|---|---|---|---|
| GROS FERS. — Gros fers pour la charpente. Poids........ | 600k 00 | | |
| Armatures des vitraux en fers plats de 0,01 × 0,03 Pèsent.................................. | 4,000k 00 | | |
| Le kilogramme, à 0 fr. 75 produit............. | | 3,450 | » |
| QUINCAILLERIE. — Pentures et serrures, évaluées........ | | 300 | » |

## VITRERIE.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Vitraux en verre blanc demi-double, compris la mise en plomb et la pose.......................... | 200m 00 | | |
| Le mètre superficiel à 20 fr. produit............. | | 4,000 | » |

## MENUISERIE.

| | | | |
|---|---|---|---|
| La porte principale en chêne assemblé, avec écharpes à l'intérieur. Évaluée........................ | | 80 | » |
| Porte de l'escalier, en chêne. Évaluée............ | | 20 | » |

## ÉCHAFAUDS ET CINTRES.

(BOIS EN LOCATION).

| | | | |
|---|---|---|---|
| Les échafauds pour la construction.............. | | 1,000 | » |
| Les cintres pour les arcs, voûtes, baies........... | | 3,000 | » |
| Total..... | | 89,381 | 50 |

## RÉCAPITULATION.

| | | |
|---|---|---|
| Terrasse et maçonnerie......................... | 66,249 | 70 |
| Charpente.................................. | 6,675 | » |
| A reporter..... | 72,924 | 70 |

| | | |
|---|---|---|
| Report..... | 72,924 | 70 |
| Couverture.................................. | 2,706 | 80 |
| Plomberie.................................. | 1,900 | » |
| Serrurerie.................................. | 3,750 | » |
| Vitrerie.................................. | 4,000 | » |
| Menuiserie.................................. | 100 | » |
| Échafauds et cintres.................................. | 4,000 | » |
| Total égal..... | 89,381 | 50 |
| Un dixième, pour imprévu..................... | 8,938 | 15 |
| Ensemble..... | 98,319 | 65 |
| Honoraires de l'architecte à 5 p. 100..... | 4,915 | 95 |
| Total général..... | 103,235 fr. | 60 |

Ce chiffre de cent quatre mille francs, quelque peu élevé qu'il paraisse, peut cependant être regardé comme « maximum », et il va sans dire qu'il baisserait proportionnellement aux prix de série de certaines localités. Il serait aussi possible de diminuer le cube de la maçonnerie, en réunissant les contreforts par des arcs de décharge extérieurs, correspondant aux formerets des voûtes, qui reporteraient la charge sur les points d'appui. Cette précaution permettant de réduire beaucoup l'épaisseur des murs, sous ces arcs, sans nuire à la solidité de l'édifice, on obtiendrait par ce moyen une économie marquée, puisque la maçonnerie entre pour plus des deux tiers dans le total général. Il ne faut pas non plus oublier que nous parlons d'une construction durable; la chapelle de Saint-Jean-aux-Bois est debout depuis plus de six siècles. Convenablement entretenue, elle pourrait exister encore autant. Une pareille durée (en ne parlant que du passé) rachète largement la petite plus-value qu'il peut y avoir sur des constructions en plâtre et carton-pierre, que l'on sera obligé de réédifier plus sagement dans cinquante ans.

La chapelle de l'ancienne abbaye de Saint-Jean-aux-Bois peut contenir cinq cents personnes. Modifiée selon les besoins et les exigences diverses, elle serait un excellent modèle d'église cantonale; réduite aux proportions de Notre-Dame-de-la-Roche, beaucoup de villages s'en feraient gloire.

Aujourd'hui, c'est un monument historique, et sa restauration est confiée aux soins de M. Aymar Verdier, architecte diocésain. C'est assez dire que ses mauvais jours sont passés, et qu'il n'y a plus rien à craindre pour son avenir.

L. SAUVAGEOT.

Echelle de 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 20 mètres.

# SAINT-JEAN-AUX-BOIS

COUPE LONGITUDINALE.

Publié par Didron 13, rue St Dominique St Gain Paris

Imprimé par A. Kellet 55 quai de la Tournelle Paris

# SAINT-GRÉGOIRE

## ΑΓΙΟΥ — ΓΡΗΓΟΡΙΟΥ

Les moines de Saint-Denis nous avaient pris en affection et, au moment du départ pour nous rendre à Saint-Grégoire, ils nous donnèrent des noisettes, du vin excellent, puis des confitures, ou « glyko », et enfin du café préparé à la turque.

A quatre heures et demie du soir, nous nous mettons en route. Le chemin de Saint-Denis à Saint-Grégoire est affreux ; c'est la kakiscala (mauvaise échelle) de Mégare, mais beaucoup plus longue et beaucoup plus mauvaise encore. Lorsqu'on regarde derrière soi, on ne comprend pas qu'on ait pu avancer, en montant à pic ou en descendant, comme par une échelle de rochers, dans des ravins très-profonds. La route de la Corniche, de Nice à Gênes, peut donner une idée de ce chemin ; mais la corniche est une route, tandis qu'ici c'est un sentier à peine frayé, nullement aplani, et où des mulets seuls peuvent aller. Le mulet qui porte nos bagages s'arrête quelquefois, il refuse d'avancer et recule même en voyant le chemin qu'il a devant lui. Ce chemin longe la mer qui, en plusieurs endroits, s'étend à pic devant nous. Depuis Sainte-Laure jusqu'à Saint-Grégoire, il est impossible à un bâtiment d'aborder. Les moines de Saint-Paul, je l'ai déjà dit, ont même refusé de nous conduire en barque et à rames. C'était de la poltronnerie ; mais cependant les rochers qui dominent la mer et qui en ont obstrué l'abord, en y laissant tomber leur sommet, pouvaient, puisqu'il y avait un léger grain, les autoriser dans leur refus.

Le couvent de Saint-Grégoire est bâti sur le bord de la mer, qui vient se briser contre le rocher sur lequel il s'élève. La chambre des hôtes surplombe même, et l'on aperçoit la mer à travers les fentes du plancher. Ce soir-là, 6 no-

vembre 1839, les vagues étaient phosphorescentes, et l'on aurait dit que des lignes de feu allaient monter jusqu'à nous pour nous incendier.

Nous arrivons à Saint-Grégoire à la nuit close, après une grande heure de marche. Le portier refusa d'abord de nous admettre dans l'intérieur du couvent; mais quand on lui eut dit que nous étions français, que nous avions une lettre des épistates de Karès, et que nous étions munis d'un firman du pacha de Salonique, il nous ouvrit la double porte. Notre muletier retourna à Saint-Denis, malgré la nuit et les chemins affreux où sa bête avait failli tomber plusieurs fois. Quant à nous, on nous introduisit dans la chambre des hôtes où, couchés sur des nattes, nous avons passé tranquillement la nuit, après avoir reçu la visite de l'un des primats du couvent qui remplissait les fonctions d'épitrope.

Ce moine avait connu Mynoïde-Mynas, né à Salonique, professeur à Serrès, qui avait figuré dans la guerre de l'indépendance et s'était réfugié à Paris, où il donnait des leçons de grec pour exister. En 1830, j'avais reçu des leçons de Mynas, et je m'entretins quelque temps de lui avec son ami de Saint-Grégoire qui, passionné pour la liberté, comme beaucoup de moines, nous étala ses opinions politiques. « Il faudrait, nous disait ce révolutionnaire du mont Athos, chasser les Turcs de l'Europe et les renvoyer dans le centre de l'Asie. Ces ignobles conquérants, ennemis du travail et du progrès, ont appauvri et corrompu le pays que le sabre et le fanatisme ont mis entre leurs mains. La France, qui peut tout ce qu'elle veut, devrait expulser les Turcs ». J'écoutais avec un grand intérêt et une vive sympathie ces plaintes et ces désirs du moine de Saint-Grégoire, quoique sa conversation fût un peu déclamatoire et rognât les heures que nous devions donner au sommeil pour nous délasser de nos fatigues.

On respire dans ce couvent un vif sentiment de la liberté, car c'est la liberté qui l'a rétabli. Pendant la guerre de l'indépendance, tous les moines de Saint-Grégoire se sont dispersés pour prendre le fusil et attaquer les Turcs. Après la paix, ils revinrent au bercail, conduits par un parent et secrétaire d'Alexandre Ypsilanti. Ce parent, du nom de Grégoire, comme son couvent, fut nommé tout naturellement épitrope perpétuel. Lorsqu'il eut repeuplé et consolidé le monastère, il parcourut la Russie, où il était à l'époque de notre voyage, pour recueillir l'argent nécessaire au couvent. Mais il avait alors quatre-vingts ans, et il nomma un vice-épitrope qui le remplaçait au mont Athos. Absent, son esprit vivait au couvent, et le vice-épitrope, qui réclamait de la France l'expulsion des Turcs, n'était que l'écho de tous ses confrères. Sur cette terre où régnait, quoique bien éreinté, le despotisme musulman, entendre

parler de liberté nous paraissait aussi savoureux que de manger un fruit défendu, gagné à la sueur du front ou à la pointe du courage, et deux heures entières de notre nuit furent passées à nous entretenir de rêves qui ne sont pas encore réalisés.

Mais, par malheur, l'amour de la liberté ne va pas toujours avec la richesse, et le couvent de Saint-Grégoire est certainement l'un des plus pauvres de tout le mont Athos. Il y avait trente moines à l'époque de notre passage, vivant sous le régime « idiorhythme », chacun à leur guise et comme ils pouvaient, car ils n'auraient pu suffire à la vie commune ou « cénobitique ». Le réfectoire général, désormais inutile, est vraiment minable ; c'est une mauvaise salle sans peintures et dont les murs sont simplement blanchis à la chaux qui s'écaille ou se salit partout. Saint-Grégoire est plus pauvre encore que le couvent de Philothéou, dont nous avons déjà parlé [1].

Mais une richesse pour ce couvent, ce sont les peintures de sa grande église et de sa chapelle du cimetière. Peintures du XVIII[e] siècle et, sous le rapport de l'art, fort médiocres pour ne pas dire mauvaises, mais extrêmement intéressantes au point de vue de l'iconographie. Cette église est dédiée à saint Nicolas, évêque de Myre, dont le culte est répandu, dans les deux Églises grecque et latine, à l'égal de celui des plus grands saints.

Un porche de trois travées d'écartement et de deux d'entre-colonnement précède l'église proprement dite; il se compose ainsi de trois nefs à deux travées de profondeur. Ce porche est entièrement voûté en coupoles, mais les seules coupoles de la travée occidentale des deux nefs latérales font saillie au dehors. Elles remplacent nos clochers, qui sont à peu près inconnus en Orient. L'église est arrondie aux croisillons et à l'abside, en dedans; mais, à l'extérieur, cette abside et ces croisillons sont à pans, système assez fréquemment employé en Grèce et au mont Athos. La grande coupole centrale, très-saillante au dehors, est portée par quatre colonnes dont les chapiteaux sont cubiques.

Cette église n'est pas ancienne, elle date peut-être de 1770 ou 1772. En effet, les peintures portent le millésime de 1779, ce qui ferait remonter la construction à 1772 environ; car l'habitude, au mont Athos, est de peindre huit ou dix ans après la maçonnerie terminée.

Dans le porche, on voit d'un côté saint Grégoire et Joachim, l'un patron et l'autre fondateur du couvent. Suivant l'usage, ils sont debout, tenant à eux deux la représentation du monastère. Ils portent le costume de moine. Saint Grégoire est nimbé, Joachim ne l'est pas. Sous cette peinture, on lit :

1. « Annales Archéologiques », vol. XVIII, pages 197-205.

Ο ἅγιος Γρηγόριος ὁ κτήτωρ. — Ιωακείμ ὁ νεός κτήτωρ.

Saint Grégoire le fondateur. — Joachim le nouveau fondateur.

De l'autre côté est peint un moine Gabriel, tenant de la main droite une église, qui est, malgré son inexactitude, le modèle de l'église actuelle. Ce Gabriel est l'artiste qui, avec Grégoire, son élève probablement, a peint cette église, comme le dit formellement l'inscription suivante que j'ai copiée textuellement.

Ἱστορήθη διὰ χειρῶν τῶν εὐτελεστάτων ζωγραφῶν
Γαβριὴλ ἱερομονάχου καὶ Γρηγορίου ἐκ πόλεος Καστορήας
ἐν ἔτει 1779 · Ὀκτοβρίου 16.

Historié par les mains des très-humbles peintres Gabriel, prêtre-moine, et de Grégoire, de la ville de Kastorie. En l'année 1779, le 16 d'octobre.

Ces deux humbles religieux sont de mauvais peintres, mais ils possèdent encore toutes les anciennes traditions et méritent l'attention de l'archéologue. Ainsi, dans le porche, ils ont représenté la vie de saint Nicolas en dix sujets, dont plusieurs semblent exécutés d'après les prescriptions du « Guide de la peinture [1] », ce qui me permettra de ne donner ici qu'une simple indication.

1. Saint Nicolas, déjà évêque et vieux [2], donne au père de trois jeunes filles, couchées dans le même lit, l'argent qui doit leur servir de dot et les préserver de la prostitution.

2. Saint Nicolas arrache un homme aux flots qui l'engloutissaient.

3. Saint Nicolas sauve des méchancetés du démon plusieurs matelots. Satan, déguisé en religieuse vêtue d'une robe noire que couvre un voile blanc, tient à la main un vase rempli d'une huile diabolique, qui brûlait dans l'eau et calcinait la pierre. Le saint démasque Satan qui s'enfuit.

4. Saint Nicolas secourt et guérit des malades.

5. Saint Nicolas renverse des idoles.

6. L'empereur Constantin envoie des présents à saint Nicolas.

7. Saint Nicolas apparaît en songe à l'empereur Constantin et à Ablabius (Ἀϐλαϐίῳ). Le saint ordonne à l'empereur d'épargner la vie à des innocents dont le prévôt Ablabius avait conseillé la mort.

8. Saint Nicolas sauve les athonites (τοὺς ἀθώους) de la mort. Il arrache le sabre d'un soldat qui allait décapiter un innocent.

1. Voyez le « Manuel d'iconographie chrétienne », par Didron, pages 365-368.

2. D'après la « Légende dorée », Nicolas était, à l'époque où il accomplit cet acte de générosité, un jeune homme non élevé encore à l'épiscopat. La peinture de Gabriel et de Grégoire lui donne le costume épiscopal sans doute comme un attribut et pour qu'on le reconnaisse.

**9.** Saint Nicolas apparaît à des matelots dans une barque et les encourage contre la tempête.

**10.** Saint Nicolas meurt en présence d'un patriarche, de plusieurs archevêques et évêques, et d'une grande foule.

Le mur occidental du porche offre une représentation importante du Jugement dernier [1]. Je ne puis en faire une description complète, parce que ce serait trop long et qu'il faudrait un dessin, que je n'ai pas, pour en faciliter l'intelligence; je me contenterai de quelques observations principales sur Satan et la personnification de la Terre qui sont, après Dieu, les plus grands acteurs de ce dame.

Le diable en chef, Satan, est représenté assis sur l'enfer comme sur un trône. L'enfer est un monstre dont la queue se découpe en sept têtes de serpent. Chaque tête dévore un individu. Dans la « Divine Comédie », ce n'est pas l'enfer, mais Satan qui mange les damnés; il n'en broie pas sept, mais seulement trois à la fois, parce que, trinité du mal, il n'a que trois têtes et non sept. Ces trois damnés sont Brutus, Cassius et Judas, les trois plus grands traîtres du monde aux yeux d'un monarchiste et d'un chrétien [2]. Les sept damnés de Saint-Grégoire sont anonymes.

Le Satan de l'Athos est nu; en général, sa forme est celle de l'homme, mais singulièrement compliquée de la forme bestiale. Ses pattes et ses mains sont de l'aigle, sa tête est du bœuf avec des cornes et une barbe de bouc, ses oreilles sont vertes et rappellent celles du chien. Les épaules, faites d'une gueule ouverte, vomissent de la flamme. Son nombril herniaire se termine par une tête de dragon d'où sortent trois petits serpents tout verts. Chacun de ses genoux a pour rotule une tête qui vomit des flammes. Enfin, une longue

1. J'ai déjà fait remarquer plusieurs fois, mais on me permettra d'insister, que les Jugements derniers sont toujours représentés, dans l'Église grecque comme dans l'Église latine, sur la façade occidentale des monuments religieux. Les exceptions sont d'une rareté extrême, et l'on peut toujours les expliquer. En France, où la sculpture l'emporte sur la peinture, ces Jugements occupent les tympans extérieurs des grands portails, comme à Paris, Amiens, Reims, Bourges, Autun, etc. En Grèce, où la sculpture est pour ainsi dire inconnue, c'est la peinture que l'on emploie pour cette vaste scène, et, comme la peinture se détériore facilement aux intempéries, on abrite les Jugements derniers à l'intérieur, contre le mur occidental, comme à Saint-Grégoire, comme à la Panaghia-Phanéroméni de Salamine, et même à l'église semi-byzantine de Torcello, près de Venise, bien que là ce soit une mosaïque. Un archéologue, qui fait justement autorité, a dit que les Jugements derniers se plaçaient aux portails du nord; c'est une erreur complète et que nous avions à cœur de combattre encore une fois. Il n'y a pas de raison symbolique, historique ou autre qui exige de mettre les Jugements derniers au nord; d'ailleurs, les faits sont là et veulent que l'occident soit réservé à la fin du monde.

2. Dante, « Enfer », chant xxxiv.

queue de lion complète le tout. Il cumule ce qu'il y a de plus redoutable en ce monde : l'agilité, la force, la cruauté, la laideur, tous les instincts sauvages et dépravés. C'est la figure panthée du mal. Il noue autour de ses reins un ceinturon auquel est attachée la clef de l'enfer, à peu près comme une femme de charge ou une ménagère porte les clefs de la maison qu'elle dirige. A beaucoup d'égards, il ressemble au Satan que j'ai publié d'après une miniature française du xv^e siècle [1].

La Terre, qui a englouti tant de morts qu'elle est sommée de rendre pour le jugement dernier, est une reine couronnée, assise entre un lion à sa gauche et une lionne à sa droite. Le lion et la lionne, qui rugissent, sont couchés sur un animal à queue de reptile. La Terre tient de la main gauche un long serpent; de la droite, elle tend un calice d'où sortent six têtes de serpent. Cette femme couronnée entre un lion et une lionne est parente à un assez proche degré de la Cybèle antique; mais les serpents qu'elle fait naître ou qu'elle dompte rappellent le symbolisme chrétien [2].

Une des scènes importantes de ce Jugement dernier représente Moïse qui apostrophe les Juifs en leur montrant Jésus-Christ auquel ils ont refusé de croire. Les Juifs, incrédules jusqu'à la fin, sont précipités dans l'enfer.

Dans une coupole sont peintes les louanges à Dieu, d'après le cantique des trois jeunes Hébreux au milieu de la fournaise. Dans l'autre coupole, les anges portent en triomphe Jésus-Christ en grand archevêque, enveloppé d'une auréole circulaire.

Du porche, entrons dans l'église et nous y trouverons un grand nombre de peintures importantes qu'il suffira de désigner, parce que nous les avons déjà vues et décrites dans d'autres couvents.

Au mur occidental, au-dessus de la porte d'entrée, est peint le sommeil de Jésus enfant, sujet que les athonites aiment beaucoup. Plus haut est représentée la mort ou plutôt la « dormition » de la sainte Vierge.

Dans le tambour de la grande coupole se déroule le magnifique sujet de la divine Liturgie. C'est moins beau que toutes celles déjà décrites ou publiées en gravure dans les « Annales [3] » ; mais, pour une monographie spéciale de cet important sujet, la divine Liturgie de Saint-Grégoire offrirait des variantes curieuses.

1. « Histoire de Dieu », page 521, n° 135. Manuscrits français de la Bibliothèque impériale, « Histoire du Saint-Graal », n° 6770.

2. Voyez, entre autres articles et gravures, le « Symbolisme des quatre éléments » dans le vol. xviii des « Annales Archéologiques », pages 232-244.

3. Volume v, p. 154; vol. x, p. 1; vol. xxii, p. 39.

A la clôture du sanctuaire, dans un petit cadre qui surmonte la porte et la termine en fleuron, se voit Jésus imberbe, âgé de quinze à dix-huit ans, sous ce nom d'Emmanuel que les Byzantins affectionnent. Ce Jésus adolescent, que notre art latin connaît à peine, tient le milieu entre l'enfant divin que porte sa mère et l'homme qui porte sa croix.

Dans le chœur, sous un trône, est placée la riche et grande image de saint Nicolas, le patron de l'église. La tête est peinte, vieille et noire; mais tout le reste est en argent repoussé et ciselé. Évidemment il y a là plus d'argent que dans la caisse du couvent. — Comme pendant se voit une image miraculeuse de la sainte Vierge. En 1761, le four au pain, chauffé trop violemment, mit le feu au couvent. Toutes les images furent brûlées, excepté celle de la Vierge tenant Jésus, et cette image est celle que l'on vénère aujourd'hui auprès du grand saint Nicolas d'argent. J'ai encore remarqué dans cette église une assez bonne peinture sur bois, à fond d'or, représentant sainte Julitte et son petit garçon saint Cyr, qui paraît avoir de six à sept ans. L'enfant porte à la tête un trou de pierre et montre avec la main droite cette marque de son martyre. Ces deux saints m'ont beaucoup intéressé, parce qu'ils sont les patrons de l'une de nos grandes églises, la cathédrale de Nevers, et que j'ai exécuté, pour recevoir leurs reliques, la châsse byzantine dont M. le docteur Cattois nous a fait la description.

Il n'y a pas de bibliothèque, pas de livres, pas de secrétaire ou d'homme de science dans ce couvent de moines républicains et soldats, mais le trésor de l'église est assez riche en reliques. On y voit :

La main de l'un des anargyres Cosme et Damien [1].

La main de saint Grégoire le Théologien; elle est placée dans une main de cuivre moderne et laide.

Le genou de saint Grégoire, archevêque d'Arménie.

La jambe de sainte Anastasie la Romaine.

Un os de saint Charalampos.

Un os de sainte Paraskevi.

Malgré sa pauvreté, Saint-Grégoire possède cinq églises, outre le catholicon de saint Nicolas. En voici les noms : Sainte-Anastasie, Saint-Démétrius, la Panaghia, les Archanges et Tous-les-Saints.

L'église de Toussaint (Ἅγιοι-Πάντες) est la chapelle du cimetière; c'est la seule qui mérite de nous arrêter quelques instants.

1. Il faut se rappeler que ce nom d'Anargyres, « sans argent », leur a été donné parce qu'ils soignaient les malades gratuitement. Nos grands et petits médecins et chirurgiens d'à présent ne sont plus de ce temps-là.

Cette chapelle est à chevet droit et non circulaire à l'extérieur; mais, à l'intérieur, ce chevet est creusé en forme de niche circulaire. C'est, en très-petit, la même disposition qu'à la cathédrale de Poitiers. Au centre, l'édifice est surmonté d'une coupole et un porche en précède l'entrée. Tout est peint par les mêmes artistes qui ont décoré la grande église, Gabriel et Grégoire. C'est même par cette chapelle qu'ils ont débuté; car la construction date de 1739, et les peintures doivent avoir été faites en 1750 environ.

Le porche est peint d'un vaste Jugement dernier, scène qui convient si bien à une chapelle de cimetière. Comme dans le porche de la grande église, la Terre (ἡ Γῆς pour ἡ Γῆ) y est représentée en reine; mais c'est une reine paysanne, car elle file au fuseau sur le dragon où elle est assise. Ce dragon rend un homme qu'il avait avalé. Auprès des morts qui ressuscitent pour assister au jugement dernier, on voit, assis sur un banc, les rois Cyrus (Κύρος), Porus (Πόρος), Darius (Δάριος) et Alexandre (Ἀλέξανδρος). Tous quatre portent le costume royal. Ils tiennent une épée nue, pointe en l'air, comme si ce glaive pouvait leur être utile en ce moment; mais c'est une « pièce à conviction » que le grand Juge va invoquer contre eux. Alexandre est jeune et imberbe, les trois autres sont vieux et à barbe blanche.

Satan est assis sur un dragon à sept têtes. Quatre de ces têtes dévorent quatre rois couronnés, peut-être les quatre qui précèdent; deux autres têtes mangent deux moines couverts du camylafki, voile monacal. J'ai oublié de noter la proie dévolue à la septième tête, qui est peut-être inoccupée et qui attend une victime.

Dans l'enfer, on voit cinq vices personnifiés par des individus que désigne le vice même.

Le premier vicieux est le Voleur (ὁ Κλέπτης, le Klefte), sur lequel est étendu un lourd sac d'argent; sur ce sac un diable pèse de toutes ses forces. Un autre diable oblige le voleur à recevoir dans ses mains nues de l'or brûlant. Ce diable fûté a la mine d'un voyageur auquel on demande la bourse ou la vie. Il donne la bourse, mais pour en punir le voleur qui crie comme un damné. Le vol, nous en entendons parler tous les jours encore dans les journaux, est le vice le plus grand et le plus invétéré des Grecs; il fallait donc le mettre en tête de cette échelle du mal et le punir par deux bourreaux à la fois.

Le second vicieux est le Gourmand (ὁ Φάγας pour ὁ Φάγος). Un diable lui prépare sa nourriture, un second lui danse sur le ventre, deux autres diables lui crèvent les yeux. Quatre bourreaux pour un mangeur dans ce pauvre monastère où il n'y a jamais eu rien à manger, en quelque sorte, c'est certainement du luxe.

Le troisième vicieux est le Libertin (ὁ Πόρνος). Il est nu, pendu la tête en bas, comme un veau chez un boucher, et deux diables lui coupent les parties de son corps dont il a trop souvent abusé.

Le quatrième est l'Avare (ὁ Φιλάργηρος pour ὁ Φιλάργυρος). Il est pendu au-dessus d'un feu ardent: à son cou sont attachés quatre sacs gonflés d'argent et qui l'étranglent.

Le cinquième vice se dédouble. Il est représenté par le Paresseux (ὁ Ὀκνώδης), et le Dormeur (ὁ Φίλυπνος). — Le paresseux est un moine étendu lâchement sur un divan et fumant une longue pipe que les diables lui allument. — Le Dormeur est un moine encore, également couché sur un divan. Un diable lui souffle des rêves agréables pour qu'il dorme tranquille et longtemps; et un autre diable tient et tourne au-dessus de sa tête une espèce de parasol, pour qu'il ne se réveille ni à la pluie, ni au soleil, ni aux insectes, et qu'à la suite de son long sommeil il aille plus sûrement en enfer.

Il n'y a ni orgueil, ni colère, ni envie dans ces péchés capitaux, tandis que la paresse et l'amour de l'argent ou l'avarice y figurent deux fois. On comprend bien que la paresse puisse être double dans un monastère; mais c'est à tort qu'on n'a pas fait figurer la colère dans ce couvent de Saint-Grégoire, qui ne cesse pas de s'exaspérer contre les Turcs. Ou plutôt ce grand vice est sans doute ici considéré comme une grande vertu, puisqu'il a déjà procuré une espèce d'indépendance, et qu'il pourrait amener, un jour ou l'autre, l'affranchissement complet.

Assurément il y a, de ce jugement dernier de Saint-Grégoire au jugement dernier de Michel-Ange, aussi loin que d'une image d'Épinal à une peinture de M. Ingres; mais les deux peintres athonites ont fait preuve d'imagination et même d'originalité. D'ailleurs, leurs diablotins noirs ressemblent à ceux de notre moyen âge, et cela m'aurait suffi pour m'y arrêter avec intérêt.

Le jugement dernier est précédé de la création et de la chute de l'homme, comme un effet est précédé de sa cause. A la création, l'homme et la femme n'ont ni nombril ni parties sexuelles. L'arbre de la chute est un oranger; le serpent tentateur est serpent de la tête à la queue. Adam est endormi pendant qu'Eve cueille une orange qu'elle va manger. Adam est à peine éveillé lorsqu'il succombe; il semble donc moins coupable. En général, au mont Athos, on aime à montrer la femme plus criminelle que l'homme. Le moine athonite, qui expulse les femmes et les femelles de sa montagne sainte, garde au sexe féminin une rancune plus tenace que partout ailleurs.

Au-dessus de la porte de l'église, à l'extérieur et donnant sur le porche, on voit peinte une Trinité, composée de trois figures humaines pour une

seule tête et un seul corps, absolument comme celle que nous avons publiée dans les « Annales Archéologiques [1] », d'après un vitrail de Notre-Dame de Châlons-sur-Marne. Les trois figures ont quatre yeux, trois nez et trois bouches, dont l'agencement est tel que chaque figure paraît complète et avoir pour sa part ses deux yeux. Un seul nimbe entoure cette triple face; il est croisé et porte, sur les branches de la croix, le ὁ ὤν (l'Être), que les Grecs byzantins aiment à inscrire sur cette croix du nimbe des personnes divines. C'est la seule fois que j'ai vu en Grèce une Trinité de ce genre, et l'influence de l'iconographie latine des XVe et XVIe siècles est peut-être pour beaucoup dans l'adoption de cette étrange image.

Sous cette chapelle funéraire est pratiquée une crypte, où l'on verse les ossements des morts que l'on déterre après trois ans de séjour dans le cimetière. Des myriades d'araignées filent leur toile autour de ces ossements et dans ces crânes décharnés; elles font un bruit sourd et fort étrange. On croirait, en y prêtant l'oreille attentivement, entendre comme le susurrement de petites âmes qui se parleraient à voix éteinte.

Après avoir employé toute la matinée à explorer ce pauvre monastère, nous nous apprêtons à partir pour Simo-Petra, le couvent voisin. Nous demandons aux moines leurs commissions pour leurs confrères, pour les couvents non encore visités, pour Salonique ou Constantinople, mais ils nous considèrent comme de trop grands personnages, et ils n'osent nous charger de leurs petites affaires.

Au moment de partir, se présente à nous un jeune Hellène en pèlerinage et en quête dans le mont Athos et la Grèce, où il tâche de recueillir en aumônes une somme nécessaire pour délivrer de prison son père, sa mère et ses deux frères. Un jour, nous dit-il, son père croyant tuer un poulet à coup de fusil, tua un Turc. On mit le père en prison avec sa famille et on le condamna à une forte rançon; le fils aîné fut autorisé à parcourir le monde pour trouver la somme du rachat. Je dis à ce fils aîné, qui me paraît fort intelligent et fort rusé, que Platon, l'un de ses ancêtres, avait affirmé qu'un homme était un coq sans plumes, mais que cependant un Turc ressemble de trop loin à un poulet pour qu'on puisse prendre l'un pour l'autre. Malgré tout, nous lui donnons six piastres, environ un franc cinquante centimes, dont il paraît fort content.

Au moment où nous sortons, le portier nous remet à chacun trois grosses noix. Est-ce symbolique ou simplement réaliste et destiné à tromper notre faim? Nous remercions ce portier généreux avec quelques menues monnaies, et nous partons comblés de vœux et de bénédictions.

1. Volume II, p. 9.

## SIMO-PETRA.

### СИМО-ПЕТРА

C'est ainsi que l'on prononce le nom de ce monastère; mais on l'orthographie Simo-Pétra ou Cimo-Pétra, à volonté. Cette appellation, à ce qu'il semble, devrait désigner que ce couvent est sous le vocable du chef des apôtres, Simon-Pierre; mais les aghiorites soutiennent, je ne sais pourquoi, que ce Simon-Pierre, leur fondateur, était un simple ermite, qui vivait à l'endroit où le couvent fut établi, et nullement le pêcheur de la Galilée. Nous avons déjà vu que le couvent de Saint-Paul avait pris son vocable d'un ermite de l'Athos et non de l'apôtre des Gentils.

Je ne suis nullement convaincu de la véracité et de la science des moines aghiorites, qui sont un peu menteurs comme les Grecs et fort ignorants comme presque tous les religieux de la sainte montagne. Quoi qu'il en soit, ils tiennent à leur ermite et, dans leur grande église, ils ont placé sur un trône un tableau qui représente la légende du fondateur, légende qui n'est nullement l'histoire de l'apôtre saint Pierre. Simon-Pierre serait donc le premier fondateur du couvent; mais, un roi de Servie, Jean Ouglouch, en serait le second et le vrai, celui qui aurait payé les frais de la construction.

De Saint-Grégoire à Simo-Pétra, il y a une grande heure de marche, par un chemin très-escarpé, qui escalade une montagne sur la pointe de laquelle est planté le couvent. On a rasé le rocher de 25 à 30 mètres pour y pratiquer un plateau nécessaire à asseoir les constructions. Nous arrivons sur ce plateau à une heure de l'après-midi.

La mer est à une demi-lieue de là, au bas d'un vallon en amphithéâtre, qui descend presque à pic du monastère au rivage. C'est dans cet amphithéâtre de verdure qu'est établi le jardin du couvent; malheureusement les moines, par accident ou peut-être pour voir la mer plus à leur aise, ont brûlé les arbres et la petite végétation arborescente qui descendait jusqu'au rivage. Sur les bords de la mer est bâti un petit arsenal, qui se compose d'une tour carrée et d'une maison; la maison, espèce de hangar, abrite la barque du monastère. Chacun de ces couvents de l'ouest de l'Athos possède une barque qui sert à la pêche, à la communication d'un monastère à l'autre, et surtout

au transport des hommes et des choses à Karès, la capitale séculière de l'Athos.

A la skite de Sainte-Anne la barque appartient à un laïc. Tous les vendredis, elle vient chercher les ascètes qui vont porter à Karès, pour le marché du samedi, les produits de leur industrie. Chaque ascète paye une piastre pour l'aller, une piastre pour le retour. La piastre valant de 20 à 25 centimes, on voit que ce moyen de transport n'est pas ruineux. Quand un seul ascète prend la barque, il doit cinq piastres pour aller, autant pour revenir.

Le couvent de Simo-Pétra aurait six cents ans d'existence, mais il a été reconstruit en briques, il y a une centaine d'années, et les bâtiments, faute d'entretien, tombent déjà en ruine.

Saint-Grégoire est pauvre, Simo-Pétra est plus pauvre encore, et cependant la vie y est commune ou cénobitique. Les trente ou trente-cinq moines qui le composent sont gouvernés par un igoumène ou plutôt se gouvernent tout seuls, car l'igoumène, qui ne trouve rien à manger dans son couvent, est parti pour Constantinople sous prétexte d'affaires. On se rappellera que dans les couvents cénobitiques l'igoumène est unique et nommé à vie par ceux des moines qui portent le nom de « père », tandis que dans les idiorythmes ou républicains, les chefs, nommés épitropes et qui sont au nombre de deux, se renouvellent assez fréquemment. Les votes se donnent de vive voix et non au scrutin secret, soit pour l'igoumène, soit pour les épitropes. Une fois élu, l'igoumène reste en charge jusqu'à sa mort. S'il se conduit mal, les pères s'efforcent de le corriger. Si l'igoumène est trop mécontent des pères, et les pères trop mécontents de l'igoumène, on se rend à Karès, où les épistates, directeurs généraux de tous les couvents, ordonnent de conserver ou de changer l'igoumène. Leur jugement est souverain.

Le réfectoire de ce pauvre couvent est une grande salle oblongue, cintrée au midi où s'arrondit l'abside. Cette salle était autrefois entièrement peinte; aujourd'hui les peintures ont péri. Tombées en grande partie, il n'en reste plus que quelques grands saints en pied et quelques médaillons de la vie du Christ. Le plafond est un plancher tout uni. De bons mets perdraient de leur saveur dans un pareil local; la triste nourriture qu'on y prend doit être nauséabonde. Du reste, nous n'avons pas eu l'occasion d'en faire l'expérience.

La nourriture intellectuelle, celle des livres, ne doit être ni meilleure, ni plus abondante à Simo-Pétra. La bibliothèque consiste en une petite chambre qu'on nous a montrée, mais qu'on a refusé de nous ouvrir, sous prétexte que le bibliothécaire était absent et avait emporté la clef. Les moines nous disent que les Turcs ont fait des cartouches avec la plupart de leurs livres, qu'ils

en ont déchiré d'autres, parce que tel était leur bon plaisir, et que le petit nombre d'ouvrages qui ont survécu ne sont pas en ordre. Tout cela explique trop bien que le bibliothécaire soit parti avec la clef dans sa poche, et je m'étonne qu'on se soit donné le luxe d'un bibliothécaire.

Simo-Pétra renferme quatre églises :

La grande se nomme ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ (« la Nativité du Christ »). Elle est dédiée à Emmanuel que les Byzantins aiment tant.

Les trois autres ont pour vocable Sainte-Madeleine, Saint-Georges et Saint-Simon (ἅγιος Σήμων).

Hors du couvent, la chapelle du cimetière porte le nom de « Dormition de la Vierge », ἡ Κοίμησις τῆς Παναγίας.

Ces églises n'offrent pas un grand intérêt; voici pourtant quelques notes sur la grande :

Sa forme est celle qui règne dans tout le mont Athos : sanctuaire à trois absides; transept à croisillons arrondis en dedans, à pans en dehors, surmonté, au centre, d'un dôme que portent quatre colonnes; nef flanquée de deux petits bas côtés. Le tout précédé d'un narthex ou porche fermé, ayant deux travées d'entre-colonnement et trois d'écartement. Au centre de ce narthex, une coupole. A l'extérieur, ces coupoles du porche et de l'église sont couvertes en plomb. Le plomb prend même tout le tambour des coupoles et aveugle les fenêtres. C'est en plomb également, mais fort mal entretenu, que l'église entière est couverte. La pluie, qui tombe dans l'édifice par une foule de fissures, a endommagé et perdu toutes les peintures intérieures. Hors de l'église est peint saint Simon, le « producteur de myrrhe » et le fondateur du couvent, ainsi orthographié :

Ὁ ἅγιος Σίμων ὁ μυροβλύτις καὶ κτήτωρ.

L'Église byzantine aime les saints qui embaument et desquels des parfums découlent comme l'eau sort d'une source. Du tombeau de sainte Catherine, au mont Sinaï, coule perpétuellement une huile parfumée, comme il en sort du tombeau de saint Démétrius à Salonique. Le « Guide de la peinture » a été jusqu'à établir un ordre de saintes myrrhophores ou porte-parfums[1] Même après sa translation sur le sol latin, le grand saint Nicolas, dont le corps repose aujourd'hui à Bari, distille incessamment des parfums. Il est vrai que l'Église latine elle-même n'est pas ennemie du sens de l'odorat, et que « mourir en odeur de sainteté » est une expression qu'elle affectionne

1. « Manuel d'iconographie », par DIDRON, p. 341.

beaucoup. Ce saint Simon est nimbé, bien entendu. Il porte de la main gauche l'église du monastère dont il est le père. Cette peinture, fort médiocre, date de 1773.

Dans l'intérieur de l'église on voit un tableau de sainte Madeleine aux pieds de Jésus ressuscité. Le Christ n'y est pas en jardinier, comme on le représente chez nous dans cette scène, ni vêtu seulement d'un manteau qui laisse à découvert ses jambes, ses bras et une partie de sa poitrine. L'Athos a peur des nudités, et le Sauveur est là complétement couvert d'une longue robe et d'un ample manteau. — Dans cette église, on voit un certain nombre d'images nouvelles peintes et signées par l'artiste Ioasaph (Joseph), qui décorait l'église d'Esphigmenou lorsque nous y avons passé.

Le trésor de Simo-Pétra renferme :

Du bois de la vraie croix. — Des os nombreux de divers saints. — Le crâne de saint Paul le confesseur, archevêque de Constantinople. — Le crâne de saint Modeste. — Le crâne de saint Bacchos, martyr. — Le pied de saint Cyr, fils de sainte Julitte. — La main de sainte Marine. — La main de sainte Barbe.

Ce sont des reliques précieuses, mais renfermées dans des boîtes modernes, pauvres et laides.

Ce qu'il y a de plus intéressant à Simo-Pétra, c'est un aqueduc composé de trois étages d'arcades; cette construction réunit deux montagnes qui séparent un vallon profond. Pont du Gard en petit et en laid, mais fort pittoresque, il est mal bâti, en moellons qui se disjoignent et menacent ruine. A l'étage inférieur, presque toutes les arcades sont bouchées pour que le monument ne tombe pas. Il était question de le rebâtir; mais il faut de l'argent pour cela et j'ignore si l'igoumène en aura rapporté de Constantinople. Cet aqueduc amène l'eau dans tout le monastère. Les moines, cela va sans dire, ne savent ni quand ni par qui cette utile et importante construction fut faite; impossible de tirer d'eux le moindre renseignement.

Nous avions hâte, il faut en convenir, de quitter ce couvent. Nous demandons un muletier pour conduire nos bagages au prochain monastère de Xiropotamou; mais on nous répond que les muletiers sont à la chasse, et qu'on ne peut nous en prêter. Je soupçonne qu'il n'y avait ni muletiers ni mulets à Simo-Pétra, et c'est notre conducteur de Saint-Grégoire qui continue, avec sa bête, à faire route avec nous.

Nous partons à trois heures, après cette courte visite d'une heure et demie.

DIDRON AINÉ.

# BIBLIOGRAPHIE

## D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

92. ABEN-EZRA et ABEN-YÉ HIA. — DÉLICES royales ou le Jeu des Échecs; son histoire, ses règles et sa valeur morale, par ABEN-EZRA et ABEN-YÉ HIA, rabbins du XII[e] siècle ; traduction de l'hébreu par LÉON HOLLENDERSKI. In-16 de 68 pages.......................... 2 fr.

93. ARCHINARD. — LES ÉDIFICES religieux de la ville de Genève, par ANDRÉ ARCHINARD, pasteur. In-8° de XI-355 pages. — Les chapelles : l'Oratoire de Palais, Saint-Paul, Sainte-Marguerite, Temple de Saint-Jean de Rhodes, Notre-Dame-du-Pont, les Macchabées, foi des anciens temps, destruction des chapelles et ses causes, destruction des images, distinction à faire dans l'œuvre de la Réforme. — Les couvents : la règle opposée au culte libre, le prieuré de Saint-Jean-les-Grottes, le couvent de Palais, les Antonins, François Bonivard (XVI[e] siècle) et sa captivité : Saint-François de Rives, présages de réforme, couvent de Sainte-Claire, vandalisme, destruction des faubourgs en 1534. — Les églises : beautés de l'architecture gothique, le culte libre, Saint-Victor, Saint-Léger, Saint-Germain, Saint-Gervais, juifs des paroisses, légendes diverses, monument de l'Escalade, conseil de dizaine, la Madeleine et sa richesse, prédication de Farel en 1535, Saint-Pierre, le temple païen converti en église : sa forme, ses dimensions, ses verrières ; maître-autel, retables, stalles et chaire, etc. Notes supplémentaires. 5 fr.

94. AUBER. — L'ANNEAU de Sainte Radegonde et ses reliques, à Poitiers, par l'abbé AUBER, chanoine de l'église de Poitiers, historiographe du diocèse. Deux brochures in-8° de 80 pages ensemble, avec plusieurs dessins sur bois dans le texte. Les deux notices........... 4 fr.

95. BAUX. — NOBILIAIRE du département de l'Ain (XVII[e] et XVIII[e] siècles). Bugey et pays de Gex, par JULES BAUX, archiviste du département de l'Ain, membre de plusieurs sociétés savantes. Deuxième volume. Grand in-8 jésus de XVI-492 pages. — Fiefs du Bugey et du pays de Gex : admissions dans les assemblées de la noblesse du Bugey, état et dénombrement des gentilshommes du Bugey en 1788 ; procès-verbal des procurations, vérifiées les 17 et 18 mars 1789, à Belley, à l'église de Saint-Jean ; procès-verbaux de l'assemblée de la noblesse du Bugey, convoquée conformément au règlement du 24 janvier 1789 ; de l'élection du député de la noblesse du Bugey aux états généraux ; de l'assemblée générale des trois états du bailliage de Gex ; protestation des gentilshommes français du pays de Gex contre l'admission aux états généraux des nobles génevois, etc. — Le troisième et dernier volume de cette importante publication sera consacré à « l'histoire de la noblesse du département de l'Ain, » et, seul,

il se vendra séparément des deux premières parties du « Nobiliaire ». — Les deux premiers volumes........ 50 fr.

96. BERTHOUD. — François d'Assise. Étude historique d'après le docteur Karl Hase, professeur à l'université d'Iéna, par Charles Berthoud. In-8° de xv-207 pages. — Les sanctuaires. Les premiers biographes de François d'Assise. La vocation. Les premiers disciples. François d'Assise et Innocent III. Transformation du monachisme. Les trois ordres. Dominique et François d'Assise. François chez les Sarrasins. François prédicateur et troubadour. Communion de François avec la nature. Les miracles. Les stigmates. Les derniers jours. Appendice : Histoire d'un miracle........ 2 fr.

97. BERTY. — La Renaissance monumentale en France, spécimen de composition et d'ornementation architectoniques empruntées aux édifices construits depuis le règne de Charles VIII jusqu'à celui de Louis XIV, par Adolphe Berty. Livraisons 46 à 50 terminant l'ouvrage. Grand in-4° de 4 planches représentant des détails des châteaux de Chambord et de Bournazel, de l'hôtel d'Assezat et de la Maison rue Saint-Rome, à Toulouse. Le texte, de même format, comprend des notices sur les châteaux de Bournazel, de Colombier, l'église de Tilloloy, l'hôtel Vogüé, à Dijon, une maison rue des Vergeaux, à Amiens, les orgues et la clôture du chœur de la cathédrale de Rhodez, et enfin les titres et les tables des deux volumes. L'ouvrage, complet dans ces deux volumes, contient cent planches........ 90 fr.

98. BOCK. — Der Kronleuchter Kaisers Friedrich Barbarossa. (La couronne de lumière de l'empereur Frédéric Barberousse dans le monastère carlovingien d'Aix-la-Chapelle, et les couronnes de lumière d'Hildesheim et de Comburg), par le docteur Fr. Bock, chanoine. 1 volume grand in-4° de 56 pages de texte avec 18 gravures sur bois, contenant 16 planches tirées avec les cuivres gravés originaux de la Couronne d'Aix-la-Chapelle........ 27 fr. 50 c.

99. BOUDEVILLAIN. — Notice topographique, historique, archéologique, administrative et statistique sur Ruan, par l'abbé Boudevillain, membre de la Société archéologique du Vendomois. In-8° de 47 pages. — Préface. Étymologie du mot Ruan. Histoire de Ruan. Tableau chronologique des faits les plus importants à dater de 1666. Maires de Ruan depuis 1790. Histoire ecclésiastique. Curés de Ruan depuis 1666. Château de la Bullière. Église Saint-Laurent. Usages. Statistique religieuse. Supplément........ 1 fr. 50 c.

100. BOURBON. — Introduction aux cérémonies romaines ou notions sur le matériel, le personnel et les actions liturgiques, le chant, la musique et la sonnerie, par l'abbé A. Bourbon, chanoine et maître des cérémonies de la cathédrale de Luçon. In-8° de xv-558 pages. — Première partie, matériel liturgique : de l'autel et du tabernacle; de l'autel en lui-même, divers sens du mot « autel », de la décoration de l'autel, du tabernacle; du sanctuaire et du chœur, ce qu'on entend par sanctuaire et chœur; position respective de l'un et de l'autre, de leur ameublement en général et en particulier; du luminaire; de quelques dispositions matérielles de l'église; de la sacristie; des vases sacrés et non sacrés; des linges d'église; des vêtements liturgiques. — Seconde partie, personnel liturgique : du clergé, de la distinction de divers corps dans le clergé, des laïques suppléant le clergé, du peuple, confréries. — Troisième partie : diverses actions liturgiques. — Quatrième partie : chant, musique et sonnerie........ 6 fr.

101. Bulletin des travaux de la société historique et scientifique de Saint-Jean-d'Angély (Charente-Inférieure). Première année. 1863. In-4° de 216 pages. — Discours divers. La grosse pierre d'Antezant (légende saintongeoise), par Baril. Manuscrit du docteur Olliveau. Notice sur la fondation de l'hôpital militaire d'Anfrédi, à la Rochelle, par le docteur Cardailhac.

Compte rendu de la première excursion de la Société historique et scientifique de Saint-Jean-d'Angély, par TRÉMEAU de ROCHEBRUNE.................................... 2 fr. 25 c.

102. CAHIER et MARTIN. — SUITE aux « Mélanges d'archéologie », rédigés ou recueillis par les auteurs des « Vitraux de Bourges, » les R. P. CAHIER et A. MARTIN, de la Compagnie de Jésus, publiée par le R. P. CH. CAHIER. Première série, carrelages et tissus. Livraisons 1 à 4. Grand in-4° de XII pages de texte et de 20 planches coloriées. — Cette première série sera publiée en deux volumes de vingt-cinq livraisons chacun, grand in-4° jésus. Chaque livraison est composée de cinq planches imprimées en bistre. Il en paraît deux par mois. Prix de la livraison.......................................................... 2 fr.

103. CORBIN. — LA CATHÉDRALE de Bordeaux. Étude historique et archéologique, par l'abbé CORBIN, prêtre du diocèse de Bordeaux. In-12 de 208 pages. — Première partie, tablettes chronologiques et précis de monographie du corps de l'édifice : fondation de l'église de Bordeaux (année 62 de l'ère chrétienne), consécration de l'édifice, roman du XI^e^ siècle, travail des XII^e^ et XIII^e^ siècles, styles divers, travaux des siècles suivants jusqu'au XIX^e^. — Deuxième partie, les chapelles de l'hémicycle : Notre-Dame-du-Mont-Carmel, l'Annonciation, Sainte-Marguerite, Sainte-Anne, Saint-Charles, Saint-Joseph, le Sacré-Cœur, extérieur de l'abside, symbolisme chrétien. — Notes et éclaircissements : sur l'époque de l'apostolat de Saint-Martial ; sur les anciennes basiliques romanes ou latines ; sur Saint-Léonce II ; du style roman ; sur l'ancienne position de la cathédrale, XI^e^ et XII^e^ siècles ; sur le nom de famille de Clément V ; sur les orgues de Saint-André. Les deux bourdons de la tour de Pey-Berland et le piédestal de Notre-Dame-d'Aquitaine. Prérogatives de l'église Saint-André................. 2 fr. 50 c.

104. COUSSEMAKER (E. de). — LES HARMONISTES des XII^e^ et XIII^e^ siècles, par E. de COUSSEMAKER, correspondant de l'Institut. In-4° de 12 pages. Extrait de la notice publiée dans les « Annales Archéologiques », où M. de Coussemaker a révélé l'existence et le nom d'un grand nombre d'harmonistes d'une époque qu'on avait cru, bien à tort, dénuée d'harmonie musicale.

105. COUSSEMAKER (E. de). — SCRIPTORUM de musica medii ævi novam seriem a gerbertina alteram collegit nuncque primum edidit, E. de COUSSEMAKER, correspondant de l'Institut, membre des Comités historiques. Fascicules 1 à 4. In-4° de 80 pages chacun, de texte et de musique. — Le volume de cette nouvelle série des « Scriptores » contiendra les œuvres de Jérôme de Moravie, de Jean de Garlande, de Francon de Cologne, de Pierre Picard, de Walter Odington, du nommé Aristote, de Jean Balloce, de quatre anonymes; les commentaires de Robert de Handlo, de John Homboys, de Jean de Muris. C'est un nouveau et grand service que M. de Coussemaker rend aux historiens de la musique du moyen âge. — Chaque fascicule.......................................................... 8 fr.

106. DAMAS (de). — EN ORIENT. Voyage au Sinaï, par le R. P. de DAMAS. In-12 de XXXV-281 pages. — Marseille et la Provence. La mer. Les deux voies. Malte. Alexandrie. A travers l'Égypte. Le Caire. Les Pyramides. Le désert. La caravane. L'Arabie pétrée. Le couvent Sainte-Catherine. Le premier âge du monde. Le mont Sinaï. Encore le désert et la mer. — Voyage intéressant, mais où l'anecdote remplace trop souvent la science............. 2 fr.

107. DEFOURNY. — LA LOI DE BEAUMONT. Coup d'œil sur les libertés et les institutions du moyen âge, par l'abbé DEFOURNY (PIERRE DUFOUR), curé de Beaumont-en-Argonne, membre de l'Académie impériale de Reims. In-8° de 276 pages et de 4 planches, représentant le plan cavalier de Beaumont-en-Argonne au XIII^e^ siècle, des fragments de sculpture et le manuscrit de la loi de Beaumont (fac-similé de l'entête). Introduction. Origines de Beaumont, topogra-

phie, époque historique, abbayes de Mouzon et de Belval; charte et loi de Beaumont, organisation de la commune d'après cette loi, état des personnes et condition des terres avant les concessions de l'archevêque Guillaume, constitution de la propriété suivant la loi de Beaumont, impôts ou redevances; bien-être de la population au moyen âge, liberté commerciale; de la pénalité des lois en général, de la justice envers les seigneurs; condition de la femme sous la loi de Beaumont, charité à Beaumont, maladrerie, Hôtel-Dieu, organisation militaire, caractère religieux de la loi de Beaumont. Pièces justificatives. Documents inédits tirés des notes insérées par les titulaires de la cure de Beaumont.................................. 5 fr.

108. DESMAZE. — P. RAMUS, professeur au Collége de France; sa vie, ses écrits, sa mort (1515-1572), par CHARLES DESMAZE, juge d'instruction au tribunal de la Seine. In-12 de 132 pages et du portrait de Ramus. — État de la chrétienté au XVe siècle, Savonarole, Érasme, Thomas Morus, Mélanchthon, Luther, la réforme en Allemagne et en France, premières assemblées de la réforme à Paris, Ramus marche à la suite de Luther et de Calvin. Ramus naît dans le pays de Calvin, les philosophes du moyen âge, la Renaissance, les novateurs du XVIe siècle, études de Ramus, censure des livres de Luther par la Faculté de théologie, enseignement au XVIe siècle, le parlement défend les cours sur la sainte Écriture, les Universités de France, réformation de l'Université de Paris, plans et travaux de Ramus, sa nomination au Collége de France, persécution contre les hérétiques, Ramus visite les Universités d'Allemagne, mort de Ramus, appréciation des historiens sur Ramus............................................ 2 fr.

109. DEVALS — MONTRICOUX, par DEVALS aîné, membre correspondant de l'Académie des sciences, inscriptions et belles-lettres de Toulouse. In-8° de 43 pages. Montricoux est une petite ville du département de Tarn-et-Garonne, située sur l'Aveyron. M. Devals en fait l'histoire depuis l'époque romaine, en traversant le moyen âge, jusqu'à nos jours. C'est une monographie rapide, mais complète, d'une commune où des événements d'une certaine importance se sont passés. La charte communale d'affranchissement, délivrée, en 1277, par les templiers auxquels Montricoux appartenait, est certainement des plus curieuses.

110. DIDRON. — ICONOGRAPHIE de l'Opéra, par DIDRON aîné, directeur des « Annales Archéologiques ». In-8° de 56 pages.............................................. 2 fr. 75 c.

111. DU CASSE. — HISTOIRE anecdotique de l'ancien théâtre en France : Théâtre-Français, Opéra, Opéra-Comique, Théâtre-Italien, Vaudeville, théâtres forains, etc., par A. DU CASSE. 2 vol. in-8° de 352 et 386 pages. — Origine du théâtre en France, les deux premières périodes, de 1402 à 1588 : théâtre de Saint-Maur, lettres patentes de 1402, confrères de la Passion, origine du droit pour les hôpitaux, personnages habituels des mystères et des moralités, origine du prologue, mystères joués dans les églises au XIIIe siècle, influence sur le théâtre des fêtes données à Isabeau de Bavière en 1385. — Troisième période dramatique de 1588 à 1630 : les confrères de la Passion cèdent leur théâtre de l'hôtel de Bourgogne, établissement de la seconde troupe au Marais, différents usages, droits d'auteur, l'art dramatique pendant les trente premières années du XVIIe siècle. Farces et turlupinades, de 1583 à 1634. Comédie-Française, de 1600 à 1789. — Quatrième période dramatique, les deux Corneille, de 1630 à 1674. Richelieu et ses collaborateurs, de 1636 à 1652. Contemporains de Pierre Corneille. Racine, de 1666 à 1690, contemporains de Racine, de Racine à Voltaire; Voltaire, de 1718 à 1773. Pendant et après Voltaire, depuis 1718. La Comédie avant Molière. Molière, de 1620 à 1673. Contemporains de Molière. La Comédie après Molière (fin du règne de Louis XIV). La Comédie sous la régence, de 1715 à 1723. La Comédie sous Louis XV et sous Louis XVI. La Comédie-Italienne. Théâtre-Italien (depuis 1716). — Les 2 volumes............. 10 fr.

112. DURAND. — La Toscane. Album pittoresque et archéologique publié d'après les dessins recueillis sous la direction du prince Anatole Demidoff, en 1852, par André Durand, correspondant du ministère de l'instruction publique pour les travaux historiques, et lithographiés par l'auteur, avec la collaboration d'Eugène Cicéri. Grand in-folio de texte et de planches. Ce qui concerne l'île d'Elbe et la ville de Florence est terminé. L'île d'Elbe, 18 pl., 54 fr. — Florence, 12 planches........................................................ 36 fr.

113. FAGE (de la). — Histoire générale de la musique et de la danse, par Adrien de la Fage. Deux volumes in-8° de xvi, 614 et 449 pages. Ces deux volumes contiennent l'histoire de la musique et de la danse chez les Chinois, les Indous, les Égyptiens et les Hébreux. De La Fage, mort récemment, n'a pas poussé plus loin son savant et curieux travail. Il aurait certainement appris bien des particularités sur la musique et la danse des Grecs et des Romains. Il connaissait mal et jugeait défavorablement la musique du moyen âge que M. de Coussemaker finira par nous dévoiler complétement; mais même encore, sur ce terrain, il aurait jeté plus d'une idée nouvelle et apporté plus d'un fait intéressant. La mort a interrompu cette œuvre, et l'on ne voit pas encore qui pourrait la continuer. — Ces deux volumes.............. 10 fr.

114. FAUX. — Quelques réflexions sur d'anciennes monnaies bretonnes (d'après la « Mythologie des Druides bretons » de Davies), par le docteur Faux, médecin de l'hôpital et de la maison centrale de Doullens. In-8° de 52 pages et d'une planche.

115. FAYE DE L'HOPITAL (de la) — Description archéologique des Saintes-Chapelles de l'Auvergne (extrait d'une statistiqne monumentale inédite), par de la Faye de l'Hopital, membre de la Société francaise d'archéologie pour la conservation des monuments historiques. In-8° de IV-24 pages. — Notice préliminaire. Sainte-Chapelle de Riom, Sainte-Chapelle d'Aigueperse, Sainte-Chapelle de Vic-le-Comte.

116. FEER. — Les Ruines de Ninive, ou description des palais détruits des bords du Tigre, suivie d'une description du musée assyrien du Louvre, par H. L. Feer. In-8° de VII-319 pages, de 6 planches et de dessins dans le texte. — La plaine assyrienne, destinée de Ninive, accomplissement des prophéties, découverte récente des ruines de Ninive, description générale du pays, exploration de Rich, ses résultats généraux. Khorsabad, découvertes de M. Botta : premiers travaux sur le Koyoundjek, vue et description du monticule de Khorsabad, découverte d'un palais, difficultés, activité des travaux, transport des antiquités de Khorsabad jusqu'au Tigre, leur arrivée en France. Nimroud, découvertes de M. Layard : voyage de M. Layard de Mossoul à Nimroud, le monticule, la digue, la pyramide, premières sculptures, fausses tombes, tête gigantesque, premier envoi d'antiquités assyriennes en Angleterre, transport du taureau, fin des fouilles. Koyoundjek, Kalah-Chergah, Karamlès : enceinte de Ninive et autres localités, importance de Koyoundjek, fouilles de M. Layard, les deux palais, la statue, origine et signification du mot « Al-Hadhr ». Les palais assyriens : nature des édifices découverts, mode de construction, destination des diverses parties du palais. Décoration des portes. Scènes religieuses, royales, guerrières, de mœurs, de chasses et de festins. — On peut dire que ce savant et intelligent ouvrage est une histoire complète de l'art assyrien dans l'état actuel de nos connaissances. L'administration des musées impériaux prenant, pour rédiger le catalogue des antiquités assyriennes, grecques et romaines, un temps dont nous ne verrons peut-être pas la fin, il faut remercier vivement M. Feer de nous avoir au moins donné la description et le catalogue du musée assyrien du Louvre. Il serait indispensable que de simples amateurs, comme M. Feer, en fissent autant pour les Grecs et les Romains.

117. FÈVRE. — De la restauration de la musique religieuse. Lettre à MM. J. Baroche et

V. DURUY, ministres de la justice, des cultes et de l'instruction publique, par l'abbé JUSTIN FÈVRE. In-8° de 34 pages........................................................ 1 fr.

118. FISQUET. — HISTOIRE archéologique et descriptive de Notre-Dame de Paris, par H. FISQUET, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de LXIV pages. — Notions historiques. — Extérieur de l'église : orientation, grand portail, portail septentrional, portail méridional, tours et cloches, arcs-boutants et galeries. — Intérieur de l'église : orgue, roses et vitraux, galeries intérieures, chaire, pavé de l'église, chœur et sanctuaire, aigle en cuivre doré, maître-autel, clôture du chœur, chapelles, cryptes du chœur et tombeaux, cénotaphe d'Étienne Yver, sacristie, trésor. — Événements divers dont la cathédrale a été le théâtre, de l'an 584 à janvier 1863. — Liste chronologique des évêques et archevêques de Paris, 110 évêques et 17 archevêques, y compris Mgr Darboy. Chapitre métropolitain de Notre-Dame de Paris 2 fr.

119. FUCHS. — LA STÉRÉOCHROMIE, peinture monumentale, par le docteur J. N. FUCHS, de Munich, traduite de l'allemand. In-8° de 71 pages. — Introduction. Application spéciale du verre soluble. De la peinture murale ou monumentale sur fond de mortier. Note du traducteur........................................................ 2 fr.

120. GALITZIN. — INVENTAIRE des meubles, bijoux et livres estant à Chenonceaux, le 8 janvier MDCIII, précédé d'une histoire sommaire de la vie de Louise de Lorraine, reine de France; suivi d'une notice sur le château de Chenonceaux, par le prince AUGUSTE GALITZIN. In-8° de XIV-76 pages, avec un portrait de Louise de Lorraine, et une vue du château de Chenonceaux. Papier vergé........................................................ 8 fr.

121. GALITZIN. — LES TRIOMPHES faictz à l'entrée de François II et de Marye Stuart au chasteau de Chenonceau, le dymanche, dernier jour de mars MDLIX, précédés d'une introduction par le prince AUGUSTE GALITZIN. In-8° de VIII-20 pages. Papier vergé.......... 2 fr. 50 c.

122. GRUYER. — RAPHAEL et l'antiquité, par F. A. GRUYER. Deux volumes in-8° de 460 et 487 pages. — Introduction : l'antiquité dans les Catacombes, le moyen âge et l'antiquité, la Renaissance et l'antiquité. Raphaël et l'antiquité : les trois Grâces, le marbre antique de Sienne, le dessin et le tableau de Raphaël; Raphaël poursuit à Florence la trace de l'antiquité, Raphaël à Rome, la Farnésine, le Transtevère romain, la villa d'Augustin Chigi. Le triomphe de Galatée : fable de Galatée, la fresque de Raphaël et les monuments antiques, ce que vaut la fresque de Raphaël par rapport à la Renaissance. Les sibylles, à Sainte-Marie de la Paix : de l'existence des sibylles, description de la fresque de Raphaël, l'art païen et l'art chrétien en présence des sibylles de Raphaël, les sibylles de Michel-Ange, le prophète Isaïe à l'église de Saint-Augustin, les prophètes à Sainte-Marie de la Paix, la vision d'Ézéchiel. Chapelle d'Augustin Chigi, à Sainte-Marie du Peuple : les planètes, les signes du zodiaque; dans quelle mesure Raphaël, dans ses planètes, s'est inspiré de l'antiquité. Statue du prophète Jonas. Travaux de Raphaël sur Rome antique. Dessins de Raphaël inspirés par l'antiquité : décoration de la chambre de bains du cardinal Bibbiena, fresques de la villa Palatina, fresques de la villa de Raphaël, Psyché. Appendice. — Les deux volumes.................. 15 fr.

123. GUÉRIN. — NOTICE abrégée sur la sainte tunique de Notre-Seigneur Jésus-Christ, par L. F. GUÉRIN, membre de plusieurs sociétés savantes. In-18 de 108 pages. — De diverses reliques de Notre-Seigneur et de la sainte Vierge. La relique que possède l'église d'Argenteuil est une relique insigne. Elle y est vénérée depuis des siècles. La sainte tunique a été tissue par Marie. De la tradition écrite concernant la sainte tunique d'Argenteuil. Soin des premiers chrétiens à recueillir les reliques du Sauveur. La sainte tunique est portée dans une ville de Galatie, puis à Zaphat ou Jaffa; au VIe siècle, à Jérusalem; en Perse, avec la vraie croix, en

614; elle est replacée à Jérusalem, en 627; portée deux fois à Constantinople, d'où elle est tirée pour être offerte à Charlemagne qui la donne, en 800, à Théodrade, sa fille, abbesse du monastère d'Argenteuil. Preuves historiques au sujet de ce don de Charlemagne. Quelques mots sur le monastère d'Argenteuil. — Cette notice, vendue au profit de l'œuvre d'Argenteuil... 1 fr.

124. HACHETTE. — Réponse à M. Jean Macé, auteur d'une brochure intitulée : « Conseils pour l'établissement des Bibliothèques communales », par L. Hachette. In-8° de 16 pages.

125. Histoire anonyme de la guerre des Albigeois. Nouvelle édition publiée pour la première fois séparément, revue et corrigée sur l'édition des bénédictins, sur celle de M. du Mége et sur le manuscrit de Toulouse, avec un glossaire, des fragments de langue romane et une introduction. In-8° de xxxi-127 pages........................................ 1 fr. 75 c.

126. HOUZÉ. — Étude sur la signification des noms de lieux en France, par A. Houzé. In-8° de 140 pages. — Auteuil : nom celtique composé du substantif « alt » (colline), et du diminutif « oil », latinisé par Oilus; formes romanes de ce diminutif. Chanteloup : signification du mot « chante » accolé à des noms d'animaux. Épernay : nom composé du mot armoricain « spern » (épine), et de la finale collective « ec » répondant au mot latin « spinetum », au mot français « épinaie »; exemples de noms celtiques collectifs avec la finale « ec ». Staneux : nom composé de « stane », forme wallone du mot armoricain « tann » (chêne), et du suffixe « eux », répondant à la finale celtique « oil » et au collectif latin « etum », etc..................... 5 fr.

127. JACQUEMIN. — Monographie du théâtre antique d'Arles, par Louis Jacquemin. Deux volumes grand in-8° de xliii-317 et 413 pages. — Avant-propos. Origine des théâtres antiques. Construction du théâtre de Bacchus à Athènes par Philon. La perfection des théâtres amène celle du drame. Antériorité des théâtres en pierre de Sicile et d'Étrurie sur ceux du Péloponèse. Les chorèges et les chorentes. Démosthènes et Midias. Division de la comédie grecque. Il nous reste onze comédies d'Aristophane. Construction des deux théâtres d'Épidaure et de Mégalopolis, par Polyclète et Thémistocle. Passion des Athéniens pour les représentations de la scène. Eschyle, Sophocle et Euripide. Causes probables de la supériorité des poëtes dramatiques de la Grèce. La choragie. Dispersion des grands acteurs en Égypte, en Sicile et en Asie. Introduction de la danse dans les spectacles. État précaire des histrions à Rome, leurs priviléges sous Auguste. Expulsion, plusieurs fois renouvelée, des histrions. Le pantomime Paris. Indulgence de Néron envers les histrions. Ce que coûtent à Vespasien les jeux de l'inauguration du théâtre de Marcellus, restauré par ses soins. Réduction du salaire des acteurs. Éléphants jongleurs et comédiens, etc. — Ce n'est pas seulement la savante monographie du théâtre d'Arles, c'est encore l'histoire complète du théâtre antique........... 12 fr.

128. JAMESON. — Legends of the Madonna. Les légendes de la Vierge représentées par les beaux-arts, par madame Jameson, 3e édition. Un volume in-8° de 420 pages, illustré de 165 gravures sur bois dans le texte, et de 27 planches sur acier. L'ouvrage est divisé en trois parties : 1° Introduction historique. 2° Sujets de dévotion, comprenant les représentations de la Vierge seule et de la Vierge avec l'enfant. 3° Sujets historiques comprenant la vie de la Vierge, depuis sa naissance jusqu'à son mariage; depuis l'annonciation jusqu'au retour d'Égypte; depuis le retour d'Égypte jusqu'au crucifiement, et enfin depuis la Résurrection jusqu'à l'Assomption................................................. 31 fr. 50 c.

129. KLIPFFEL. — Les Paraiges messins. Étude sur la république messine du xiiie au xvie siècle, par D. Henri Klipffel, professeur d'histoire au Lycée de Metz. In-8° de

x-238 pages. — Origine et constitution des paraiges messins. Organisation de la république messine sous les paraiges : les conseils et les magistratures. État économique de Metz sous les paraiges : les finances, l'industrie, l'agriculture, le commerce. État moral de la république messine sous les paraiges : assistance publique, hôpital, léproserie, mont-de-piété, le clergé et l'État. Lettres, sciences et arts. État militaire de la république messine sous les paraiges : les sujets, Metz et l'Empire. Grandeur, décadence et ruine des paraiges................. 5 fr.

130. KOTHEN. — NOTICE sur les cryptes de l'abbaye Saint-Victor-lez-Marseille. Précis historique et description de ces souterrains, par KOTHEN. In-8° de VII-112 pages, avec un plan de l'église intérieure de Saint-Victor-lez-Marseille, et 5 fac-similés d'inscriptions. — Première partie, histoire : chapelle Notre-Dame-de-Confession, les nefs voûtées formant le reste de la crypte. — Deuxième partie, description : grotte Sainte-Madeleine, chapelle Notre-Dame, ancien autel, de quelques usages particuliers, la grande crypte, tombeaux des saints Eusébie, Cassien, Ysarn, Chrysante et Darie ; chapelles diverses, anciens usages. — Appendice : épitaphes des Pisans et de Wilfred, abbé ; tombeaux du pape Urbain V, de Julien de Médicis et de Pons de Ulmo. — Pièces justificatives : extrait de la vie de saint Ysarn, priviléges accordés par Pierre du Lac, légende au sujet des bougies vertes, mandement de Belsunce en 1731, fondation de la chapellenie Saint-Victor, chapellenie Saint-Jean l'Évangéliste et Saint-Jean-Baptiste. — Nous avons enfin une bonne monographie de cette abbaye si importante...... 3 fr. 50 c.

131. LAPLANE (de). — L'ABBAYE de Clairmarais, d'après ses archives, par H. de LAPLANE, ancien député, secrétaire général de la Société impériale des Antiquaires de la Morinie. Premier volume. In-8° de LVII-413 pages avec 16 planches représentant des vues diverses de l'église et de l'abbaye de Clairmarais, les portraits des châtelains de Saint-Omer, le plan topographique de la forêt de Clairmarais, la salle abbatiale du refuge, les anciens châteaux de Blanbourg et de Mautrayant au XV$^{e}$ siècle, et la vue générale de l'ancienne abbaye et de l'église paroissiale de Blandecques. — Première partie : Fondation de l'abbaye (1128), faits qui s'y rattachent, l'église, les bâtiments, leurs dépendances, détails. — Deuxième partie : Vie et travaux des moines de Clairmarais, leur règle, leur utilité, leur nombre, leur suppression, liste onomastique et chronologique des abbés et des prieurs claustraux. — Appendice : Un mot sur les anciennes abbayes cisterciennes dépendantes de Clairmarais dans la circonscription du diocèse de Saint-Omer : Blandecques, Wœstine, Ravensberg, Beaupré ; bibliothèque de Clairmarais, ancien catalogue de ses manuscrits, d'après dom Bertin de Vissery, religieux de ce monastère. Pièces justificatives. — Le deuxième volume paraîtra prochainement. Le premier volume........................................................... 10 fr.

132. LA ROYALLE ENTRÉE dv Roy et de la Royne, en la ville de Chartres, avec les magnificences et cérémonies qui s'y sont observées le jeudy 26 septembre (1619). In-12, sur papier azuré, de 10 pages. Réimpression remarquable faite par M. Garnier de Chartres. Ce roi est Louis XIII et cette reine Anne d'Autriche.

133. LATOU. — VIE DE SAINT SATURNIN, disciple de saint Pierre, premier évêque de Toulouse et martyr. Précédée d'une dissertation sur son apostolat au premier siècle, par l'abbé MAXIME LATOU, prêtre du diocèse de Toulouse. In-8° de 314 pages. — Avant-propos : Exposition historique de la question et division de la dissertation. — Première partie, opinion qui fait venir saint Saturnin à Toulouse au 1$^{er}$ siècle : le christianisme a été prêché dans les Gaules au 1$^{er}$ siècle, par des évêques disciples des apôtres, chargés de fonder des églises et d'ériger des siéges épiscopaux ; saint Saturnin, premier évêque de Toulouse, fut envoyé dans cette ville par saint Pierre ; actes anciens qui le prouvent et anciens livres liturgiques de Toulouse qui

le démontrent. — Deuxième partie, réfutation de l'opinion qui fait venir saint Saturnin au IIIe siècle : autorités sur lesquelles on appuie cette opinion, les actes prétendus sincères de saint Saturnin ne prouvent pas qu'il soit venu au IIIe siècle, témoignages imposants et contraires à ces actes sur l'état du christianisme dans les Gaules au IIIe siècle, valeur de Grégoire de Tours comme historien. — Troisième partie : vie de saint Saturnin, premier évêque de Toulouse, et son apostolat. — Appendice.................................................. 3 fr.

134. LAURAC. — GÉNÉALOGIE des comtes de Toulouse, ducs de Narbonne, marquis de Provence, avec leurs portraits tirés d'un manuscrit roman; nouvelle édition conforme à celle de M. G. CATEL, conseiller du roi en sa cour du Parlement, avec un prologue, par JEAN-GEORGES LAURAC. In-8° de 30 pages et de 10 planches représentant les comtes de Toulouse. 3 fr. 50 c.

135. LAVICE. — REVUE des musées d'Espagne, ou catalogue détaillé et raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises, précédé d'un examen sommaire des monuments les plus remarquables, par A. LAVICE. In-12 de VIII-312 pages. — Introduction. Barcelone, Burgos, Grenade, Madrid, Malaga, Saragosse, Ségovie, Séville, Tolède, Valence et Valladolid. Description complète des monnments civils et religieux, des écoles de dessin et musées, des sculptures antiques et modernes et des peintures de ces différentes villes........................................................ 4 fr.

136. LEGAY. — LE GUIDE du voyageur au Mans et dans le département de la Sarthe, contenant la carte du département, sa division administrative, la description et l'histoire abrégée des monuments de la ville du Mans, un précis historique sur les communes du département de la Sarthe, avec l'indication de la population, de la distance de chaque commune au Mans, des châteaux et maisons remarquables, des particularités qui s'y rattachent et des noms de leurs propriétaires. etc., par F. LEGAY. In-16 de 295 pages et d'une carte................ 2 fr.

137. LE ROI. — CURIOSITÉS historiques sur Louis XIII, Louis XIV, Louis XV, Mme de Maintenon, Mme de Pompadour, Mme Du Barry, etc., par J. A. LE ROI, conservateur de la Bibliothèque de Versailles; précédées d'une introduction par Th. Lavallée. In-8° de XXIII-377 pages. — Introduction. Le château de Versailles sous Louis XIII et la Journée des Dupes (1627-1630). La naissance du duc de Bourgogne (1682). Mort de Louvois (1691). L'appartement de Mme de Maintenon (1686-1715). L'ancienne machine de Marly ou De Ville et Rennequin. Pièces justificatives. Détails inédits sur la mort de Louis XIV (1715). Relevé des dépenses de Mme de Pompadour. Le Parc aux cerfs sous Louis XV (1755-1771). Mme Du Barry (1768-1793). Notes. — Livre des plus instructifs, qui relève bien des erreurs historiques et révèle bien des faits inconnus............................................................... 6 fr.

138. LEROY. — NOTICE sur les antiquités gallo-romaines de la place Notre-Dame de Melun, par G. LEROY. In-8° de 16 pages et 2 planches, dont un plan de la place Notre-Dame de Melun. — Tiré à cent exemplaires sur papier vergé.

139. LONGPÉRIER (de). — LE MUSÉE NAPOLÉON III. Architecture, sculpture, ornementation. Terres cuites et marbres de l'ex-collection CAMPANA. Cent planches d'après les clichés photographiques de L. LAFFON, lithophotographiées et imprimées par LEMERCIER; accompagnées d'une introduction et de tables explicatives, par A. de LONGPÉRIER, membre de l'Institut, conservateur des antiques et de la sculpture moderne des Musées impériaux. Livraisons 1 à 4. Grand in-folio de 16 planches. Aucune livraison ne se vend séparément; chacune........... 5 fr.

140. LONGUEMAR (DE). — COMPTE RENDU de quelques explorations archéologiques exécutées

par M. de GENNES, président de la Société des antiquaires de l'Ouest, et MM. BROUILLET et de LONGUEMAR, par LE TOUZÉ DE LONGUEMAR. In-8° de 11 pages et d'une planche.. 1 fr. 25 c.

141. MANNOURY. — DU COMTÉ d'Alençon, d'où il dépendoit, et quels princes l'ont possédé, par M. MANNOURY, avocat du roy au bailliage d'Alençon pour la vicomté d'Argentan et d'Exmes, publié par GRAVELLE-DESULIS, archiviste du département de l'Orne, d'après le manuscrit déposé dans les archives de la préfecture. In-8° de 112 pages. — Du comté d'Alençon, d'où il dépendoit, et quels princes l'ont possédé. De la ligne masculine des princes de Bellesme. Quelles choses dépendoient du comté d'Alençon lorsque la donation en fut faite à Philippe-Auguste. Par quels moiens ont été joints au duché d'Alençon les terres et vicomtez qui en dépendent. Seigneurs d'Alençon, etc.............. ...................... 3 fr.

142. MÉGE (DU). — ARCHÉOLOGIE pyrénéenne. Antiquités religieuses, historiques, militaires, artistiques, domestiques et sépulcrales, d'une portion de la Narbonaise et de l'Aquitaine, cette dernière province nommée plus tard Novempopulanie, ou monuments authentiques de l'histoire du sud-ouest de la France, depuis les plus anciennes époques jusqu'au commencement du XIIIe siècle, par feu ALEXANDRE DU MÉGE (de La Haye), membre de plusieurs sociétés savantes. Tome III, deuxième partie, fin des monuments mythologiques. In-8° de 207 pages de texte et d'un atlas grand in-folio (livraisons 6 et 7) de 14 planches. — Monuments en pierres brutes, retrouvés dans la Narbonaise et dans l'Aquitaine; peulvans, menhirs, pierres branlantes, cromlechs; dessins des monuments élevés à des déités crues gauloises ou ibériennes; autels, monuments consacrés aux divinités topiques et aux montagnes; élévations en terres rapportées que l'on a cru être des images des montagnes adorées par les anciens peuples; culte des arbres, des dieux grecs et romains dans la première Narbonaise et dans l'Aquitaine; culte et monuments de Jupiter et de Junon, de Bacchus, d'Apollon, de Mars, de Mercure, etc. — Cette deuxième partie du tome III et l'atlas (liv. 6 et 7), 18 fr. L'ouvrage complet. 84 fr.

143. MÉMOIRES et documents publiés par la Société savoisienne d'histoire et d'archéologie. Tome septième. 1863. In-8° de XLIV-479 pages et de 3 planches. — Notice historique sur l'église de Saint-Léger, à Chambéry, par PERRIN ANDRÉ. Documents inédits relatifs à la Savoie, 6e décade, extraits de diverses archives de Turin, et publiés par AUGUSTE DUFOUR. Les constitutions du cardinal Louis II de Gorrevod, évêque de Maurienne et prince (1506). Étude historique, par EUGÈNE BURNIER. Notice historique sur le prieuré de Bellevaux en Chablais, sur la filiation de l'abbaye d'Ainay et sur la commune de ce nom (Haute-Savoie), par MELLEVILLE GLOVER. Documents inédits relatifs à la Savoie, 7e décade, publiés par A. DUFOUR. La crue des gages des gendarmes, épisode de l'histoire de la Savoie, sous le règne de Henri II (1550), documents extraits des archives de la ville de Sallanches, par A. BONNEFOY. Les Antonins de Chambéry, glanes historiques, par FRANÇOIS RABUT. — Ce septième volume....... 5 fr. 50

144. MÉMOIRES de la Société d'agriculture, commerce, sciences et arts du département de la Marne. Année 1863. In-8° de 231 pages. — Discours sur l'application du système de culture de M. DANIEL HOOIBRENK, par le docteur DORIN. Description géologique du département de la Marne, par DROUET. Statistique du département de la Marne. par MOHEN, Faune du département de la Marne, par le docteur SALLE. Poésie par M. CHARBONNIER.

145. MÉNARD. — RAPPORT sur les travaux de la Société des antiquaires de l'Ouest pendant l'année 1863, par MÉNARD, secrétaire. In-18 de 12 pages. Cette Société des antiquaires de l'Ouest est l'une des plus savantes et des plus actives de la France.

146. NOEL. — PLUS DE JUBÉ ! Réponses aux derniers articles de M. ALIBERT, par l'abbé NOEL, chanoine, vicaire-général de Rodez. In-8° de 34 pages. M. Noël s'obstine à demander la

suppression ou le déplacement, ce qui revient à peu près au même, de l'intéressant jubé de Rodez.

147. PILOT. — NOTICE sur l'église de Saint-Laurent de Grenoble, par J.-J.-A. PILOT. In-16 de 206 pages. — Ancienneté de l'église de Saint-Laurent. Crypte, chœur de l'église. Prieuré de Saint-Laurent, son état, ses dîmes et ses revenus; droits seigneuriaux, donations faites à l'église et au prieuré. Chapitre de Saint-Paul, restauration de la crypte, ancien ban du vin du prieuré, confrérie de Saint-Laurent. Cour du cloître, salle capitulaire, chapelle de Saint-Nicolas, appelée aussi chapelle des Pénitents. Cloches, anciens cimetières, anciennes chapelles, vitraux, tombeaux gallo-romains. Reliques de saint Laurent et de quelques autres martyrs. Anciennes pièces relatives à l'église de Saint-Laurent de Grenoble.................. 2 fr.

148. PUBLICATIONS de la Société d'archéologie dans le duché de Limbourg. Tome 1er 1864. Premiere livraison. In-8° de 96 pages et d'une planche représentant des fragments de vases trouvés à Wittem. — Description des fragments de vases trouvés à Wittem, par J. VAN DER MAELEN. Recherches sur Atuatuca et Coriovallum, par Jos. RUSSEL. Extraits d'anciens registres de rentes et de biens de l'église de Saint-Servais à Maestricht, par ALEXANDRE SCHAEPKENS. Chronijk von Maastricht en Omstreken, par Jos. HABETS. Variétés et nouvelles.

149. RAGUT. — CARTULAIRE de Saint-Vincent de Mâcon, connu sous le nom de «livre enchaîné», publié sous les auspices et aux frais de l'académie de Mâcon, par M. C. RAGUT, l'un de ses membres, et archiviste du département de Saône-et-Loire. In-4° de CCCXVIII-288 pages. — Six cent trente-trois chartes du VIIIe au XIIIe siècle composent ce « Cartulaire ». Elles sont relatives aux donations, échanges, acquisitions faites par le chapitre de Saint-Vincent, aux transactions entre les chanoines et les seigneurs du voisinage, à leurs droits respectifs, aux contestations qui s'élevaient entre eux et ces seigneurs, aux services et redevances des diverses églises à la cathédrale. Dans leur suite, elles offrent la nomenclature des comtes et évêques de Mâcon, et de précieux renseignements sur l'histoire particulière du Mâconnais, de la Bresse chalonnaise, des départements de l'Ain, du Jura, et d'autres lieux voisins du Mâconnais.......... 17 fr.

150. RAGUT. — DICTIONNAIRE des fiefs du Charollais et du Mâconnais ou nobiliaire de ces contrées, suivi de la table généalogique des familles et de l'Armorial, publié sous les auspices de l'académie des sciences de Mâcon, par C. RAGUT, archiviste du département de Saône-et-Loire, membre de l'académie de Dijon. Un volume orné de blasons................. 20 fr.

151. RÉVOIL. — NOTICE sur la chapelle de Saint-Gabriel, près Tarascon, par HENRY RÉVOIL, architecte du gouvernement. In-8° de 12 pages. Notice écrite par un architecte-archéologue et qui se recommande par ce double mérite.

152. ROBERT. — AGE présumable des monuments celtiques, établi d'après des monuments de même nature, dont il est principalement fait mention dans la Bible, faisant suite à « l'Interprétation naturelle des pierres et des os travaillés par les habitants primitifs des Gaules », par le docteur E. ROBERT. In-8° de 24 pages. — Avant-propos. Caractère général des monuments en pierre d'origine celtique et hébraïque. Menhirs, cromlechs, dolmens, tumulus et allées couvertes, galgals. Couteaux de pierre, haches celtiques, chênes druidiques. Machines de guerre.

153. ROSSIGNOL. — MONOGRAPHIES communales ou étude statistique, historique et monumentale du département du Tarn, par ELIE ROSSIGNOL, inspecteur de la société française d'archéologie, membre de plusieurs sociétés savantes. Première partie. In-8° de 388 pages et d'une carte du canton de Cadalen. Des planches représentent les fonts baptismaux et le portail de l'église de Cadalen, le reliquaire de l'église de Labessière; plusieurs gravures sur bois sont

disséminées dans le texte. — Considérations générales sur le département du Tarn, aperçu historique et géographique. Arrondissement de Gaillac, canton de Cadalen, aperçu historique. Communes de Cadalen, de Técou, de Labessière-Candeil, des Graisses, d'Aussac, de Fénols et de Florentin. Importance relative des communes, mesures anciennes, documents. Histoire de l'abbaye de Candeil, de l'ordre de Cîteaux, au diocèse d'Albi : fondation (XII[e] siècle), priviléges, faits accomplis dans le Languedoc depuis le XII[e] siècle jusqu'à l'an 1790, biens et revenus, haute et basse justice exercée par les abbés de Candeil ; documents. — Cette première partie se composera de quatre volumes qui comprendront les cantons de Cordes, de Vaour, de Castelnau-de-Montmiral, de Salvagnac, de Rabastens et de Lisle. — Chaque volume 7 fr. 50 c.

154. ROUARD. — FRANÇOIS I[er] chez M[me] de Boisy. Notice d'un recueil de crayons ou portraits aux crayons de couleur, enrichi par le roi François I[er] de vers et de devises inédites, appartenant à la bibliothèque Méjanes, d'Aix, par M. ROUARD, bibliothécaire, correspondant du ministère de l'instruction publique. In-4° de VII-86 pages avec 12 portraits choisis, lithographiés en fac-similé. Extrait d'un « Recueil ». — Ce remarquable volume sort des presses de Perrin, de Lyon. L'origine et l'exécution de ces portraits remontent aux années 1515-1524, premières du règne de François I[er]. M. Rouard est l'un des plus savants bibliothécaires de France, et l'un des plus heureux dans ses découvertes et ses publications. Ce nouvel ouvrage apprend beaucoup de faits curieux sur cette curieuse époque de la renaissance............. 15 fr.

155. SUCHAUX. — GALERIE biographique du département de la Haute-Saône, par L. SUCHAUX, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de XXIV-424 pages.— Ce volume contient quatre cent vingt-sept notices, dont deux cent quarante inédites, classées par catégories de dignités, de fonctions ou de professions : ministres, ambassadeurs, pairs de France, sénateurs, députés, membres du clergé régulier ou séculier, magistrats, jurisconsultes, savants, ingénieurs, artistes, agronomes, historiens, publicistes, professeurs, littérateurs, médecins, chirurgiens, vétérinaires, militaires. — Journées remarquables de la Révolution française (de 1789 à 1804). Table chronologique de nos diverses assemblées nationales ou législatives depuis 1780. 8 fr.

156. TARBÉ. — COLLECTION des poëtes de Champagne, antérieurs au XVI[e] siècle. ROMANCERO de Champagne, par PROSPER TARBÉ. Cinq volumes in-8° de 350 pages environ chacun. — Premier volume, chants religieux : oraisons, les patrons de la Champagne, les noëls de la Champagne. — Deuxième volume, chants populaires : Champagne et Champenois, chansons d'us et coutumes, mariés et mal mariés, récits et légendes, fleurettes de Jouvence, chansons de métiers, études zoologiques, vendanges et chansons. — Troisième volume, chants légendaires et historiques (420-1550) : fondation de Reims après le déluge, fondation de Reims par les partisans de Remus, Troye et Reims, légende de la reine Ursa, légendes des SS. Gorgon et Nicaise, chansons sur la guerre des barons contre le comte de Champagne (1228-1230), et sur la sixième croisade, etc. — Quatrième et cinquième volumes, chants historiques (1550-1829) : Sacre de Henri II (1547), le chant des calvinistes au sacre de Charles IX (1561), huguenots et catholiques en Champagne (1570-1590). — Les cinq volumes......... 40 fr.

157. TOURNAL. — CATALOGUE du Musée de Narbonne, et notes historiques sur cette ville, par TOURNAL, correspondant du ministère de l'instruction publique, secrétaire de la Commission archéologique. In-8° de XXVI-202 pages. — Notice sur le musée et le palais des archevêques. Considérations générales sur la période anté-historique. Monuments anté-historiques et celtiques. Vases étrusques et grecs. Antiquités grecques et égyptiennes. Épigraphie : inscriptions antiques, romaines, chrétiennes des premiers siècles, visigothes, hébraïques, du moyen âge et modernes, complémentaires. Époque romaine : vases funéraires, en terre-cuite rouge et de divers genres, lampes, marques de fabrique, objets en verre, mosaïques, figurines, bas-reliefs,

bustes, statues, fragments d'architecture. Époque chrétienne : tombeaux des premiers siècles, bas-reliefs mérovingiens, chapiteaux romans, gothiques et de la renaissance, sculptures diverses, sceaux, émaux, objets divers de la fin du XIV^e siècle jusqu'à l'époque moderne, céramique moderne. Tableaux : écoles française, espagnole, italienne, flamande et hollandaise, dessins originaux, gravures. Plâtres moulés sur l'antique, médaillier, collections diverses, notes. — M. Tournal a le droit d'être fier de ce musée dont il est réellement le créateur. Son catalogue est celui d'un propriétaire qui sait la provenance et l'importance de chaque objet. Quand ce propriétaire est un savant comme M. Tournal, on est sûr d'avoir un catalogue qui est un modèle et qui s'élève à l'importance d'une histoire................................ 3 fr.

158. TOURNEUR. — DESCRIPTION historique et archéologique de Notre-Dame de Reims, par l'abbé V. TOURNEUR, archiprêtre de Sedan, membre du Comité archéologique de l'arrondissement de Reims. In-18 de 60 pages et d'une planche. — Notions historiques : cathédrale de Saint-Sixte, de Bétause, de Saint-Nicaise, d'Ebbon et Hincmar; cathédrale actuelle; incendie de 1841, réparations. Villard de Honnecourt, Libergier, Robert de Coucy. Description, notions générales : caractères généraux, plan, orientation, appareils, statues, dimensions, solidité. Extérieur : le parvis, le portail, ensemble, proportions, rez-de-chaussée; porches central, de gauche et de droite; premier étage, grande rosace; deuxième étage, « Gloria », les tours. Pourtour de l'église, transepts du nord et du sud, abside, arcades latérales, etc. Intérieur, description générale et complète................................................ 1 fr.

159. TOYTOT (DE). — LES ARTS et les peintures céramiques, par ERNEST DE TOYTOT. In-8° de 40 pages. Origine des arts céramiques. L'art italien. Faïences de Palissy, faïences de Henri II. Les origines de la faïence française, découverte et commencement de l'industrie céramique à Nevers. Les classifications de l'art. — Première époque : tradition italienne de 1600 à 1660. — Deuxième époque : goût persan de 1630 à 1700; goût chinois et japonais de 1630 à 1750; goût franco-nivernais de 1640 à 1780. — Troisième époque : tradition de Rouen, 1700 à 1789; tradition de Moustiers, 1730 à 1789. — Quatrième époque : goût de Saxe, 1770 à 1789. — Cinquième époque : décadence de l'art, de 1789 jusqu'à nos jours. La renaissance.

160. VALMY (DE). — LE PASSÉ ET L'AVENIR DE L'ARCHITECTURE, par le duc de VALMY. In-8° de 189 pages. — De l'impuissance de l'architecture contemporaine. Les types du beau. Les types de convention. Les types de la renaissance. Résumé et conclusion. Extrait du rapport de M. le surintendant des beaux-arts. Étymologie ou explication de quelques termes affectés particulièrement à l'architecture. — Le passé et l'avenir de l'architecture est la plus belle question d'art qui puisse se poser aujourd'hui. Amant passionné de l'architecture grecque, M. le duc de Valmy ne reconnaît de beau dans le passé et n'admettra comme beau dans l'avenir que l'art original de Phidias ou l'art de Palladio, qui en est la bouture. Pour lui, l'art byzantin est plein de vices et l'art ogival plein de défauts que tempèrent assez mal quelques grandes qualités. M. le duc de Valmy appelle pour la France un style original, et il met une médaille de 1,500 fr. au concours entre les architectes qui voudraient formuler un code d'architecture et inventer un style nouveau. Mais, comme M. le duc de Valmy déclare que l'art grec est l'alpha et l'oméga du beau, il n'y a plus rien à trouver; il s'agit seulement d'appliquer ce qui existe. Ce concours serait jugé par l'Académie des beaux-arts, pour la consoler sans doute d'avoir perdu dernièrement sa pernicieuse influence sur les jeunes élèves de l'École. Le temps, la place et l'humeur nous manquent pour discuter avec M. le duc de Valmy ses idées esthétiques, les faits qu'il avance et ses projets de réforme. Cette discussion serait aussi longue qu'inutile; car nous sommes aux deux pôles contraires, et la rencontre n'est pas possible. Toutefois, si nous faisons des réserves de toute espèce sur les idées de M. le duc de Valmy, nous n'en faisons aucune sur le style de son livre : il serait difficile de trouver des phrases plus alertes et une diction

plus franche et plus limpide. Il est regrettable que des qualités aussi réelles que rares soient mises au service d'une cause qui nous paraît mauvaise, et définitivement perdue...... 5 fr.

161. VIALLET. — APERÇU sur les Ambons ou les Jubés, de leur origine, de leur destination dans la liturgie catholique; — une messe de Noël aux XIIIe, XIVe, XVe et XVIe siècles; — « stabat » de la crèche; — époque de leur décadence, par L. VIALLET, membre de la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron. In-8° de 28 pages. — M. le docteur Viallet demande la conservation du jubé de Rodez, qu'on veut absolument enlever. Nous espérons cependant que M. Viallet et ses nombreux adhérents finiront par l'emporter sur les fanatiques de la destruction, qui sont aussi nombreux et peut-être encore plus puissants.

162. VIALLET. — DOCUMENTS pour servir à l'histoire des hôpitaux et des institutions charitables, existant ou ayant existé en Rouergue, en 1790, par le docteur L. VIALLET, membre de la Société française d'archéologie. In-8° de 16 pages. Belle question, dont il faudrait faire au moins un gros volume pour le Rouergue seul.

163. VITET. — ÉTUDES sur l'histoire de l'art, par L. VITET, membre de l'Académie française. Quatre volumes in-18, ensemble XXVIII-1620 pages. — Première série, antiquité, Grèce, Rome, Bas-Empire : Pindare et l'art grec, les marbres d'Éleusis, nouvelles fouilles à Éleusis, projet d'un nouveau musée de sculpture grecque, Athènes du XVe au XVIIe siècle, la collection Campana, monuments antiques de la ville d'Orange, les mosaïques chrétiennes de Rome, l'architecture byzantine en France. — Deuxième série, moyen-âge : Notre-Dame de Noyon, l'architecture chrétienne en Judée, l'architecture du moyen-âge en Angleterre, l'architecture lombarde, l'église Saint-Cunibert à Cologne, les monuments historiques du nord-ouest de la France, le Musée de l'hôtel de Cluny, l'orfévrerie religieuse au moyen-âge, l'art et l'archéologie, M. Charles Lenormant. — Troisième série, temps modernes, la peinture en Italie, en France et aux Pays-Bas : Raphaël à Florence, Eustache Lesueur, les peintres flamands et hollandais, J.-L. David, Paul Delaroche, Ary Scheffer, la chapelle des Saints-Anges par Eugène Delacroix; peintures murales, peintures de Saint-Vincent-de-Paul et de l'Hôtel-de-Ville. — Quatrième et dernière série, temps modernes, arts divers, musique religieuse, musique dramatique : De la théorie des jardins, des nielles et de l'origine de la gravure en taille-douce, les arts et les artistes en France au XVIe siècle. Essai sur les anciennes notations musicales de l'Europe, histoire de l'harmonie au moyen-âge, de la musique théâtrale en France, de l'harmonie pratique et de l'harmonie scientifique, la musique mise à la portée de tout le monde, Rossini et l'avenir de la musique. — Les quatre volumes ou séries........................ 12 fr.

164. VOGÜÉ (de). — LE TEMPLE DE JÉRUSALEM. Monographie du Haram-Ech-Chérif, suivi d'un essai sur la topographie de la Ville-Sainte, par le comte MELCHIOR de VOGÜÉ, membre de la Société impériale des antiquaires de France et de plusieurs autres sociétés savantes. Livraisons 1 et 2, in-folio de 32 pages de texte, orné de gravures sur bois et de 16 planches, dont 5 coloriées, qui représentent des détails de la mosquée d'Omar, des vitraux du XVIe siècle, le plan de la mosquée el Aksa, etc. — Sommaire de ces deux premières livraisons : Description générale du Haram-Ech-Chérif, murs d'enceintes, portes, substructions, histoire du temple, description de l'ancien temple. — « Le Temple de Jérusalem » comprendra quarante planches in-folio, avec texte, gravées par les meilleurs artistes. Les vitraux, les mosaïques, les faïences, seront reproduits en couleurs. L'ouvrage sera complet en cinq livraisons. Aucune livraison ne se vend séparément. — Prix................................................ 100 fr.

---

# MOSAÏQUE DE SOUR

SUITE [1].

---

Les mosaïques formant le pavage des bas côtés représentent des médaillons circulaires tracés par des lignes qui se croisent et s'entrelacent sur deux rangées parallèles. Chaque médaillon est occupé par une plante, par un animal, ou par le buste d'une figure humaine. Les vides ou intervalles qui séparent les médaillons sont remplis par des ornements de fantaisie, noirs et rouges. Le tout est encadré dans une double bordure composée d'une torsade que flanque une ligne crénelée, noire et rouge. Je vais passer en revue chaque médaillon, en commençant par le bas côté gauche de l'église, celui qui devait être au nord. Les deux premiers contiennent chacun une brebis marchant, face à face ; puis viennent deux poissons, deux coqs, deux chèvres, deux autres poissons et deux chiens. Les médaillons qui suivent contiennent des figures humaines représentant une partie des mois, des saisons et des vents. Je reviendrai sur ces figures, parce qu'elles demandent à être examinées à part ; je continue donc. Au-dessus, se voient deux quadrupèdes noirs détériorés (chiens ou chats-tigres ?), deux poissons, deux boucs ou chèvres, deux coqs, encore deux poissons, puis deux béliers. Tous ces animaux sont affrontés ; ils marchent ou s'avancent l'un vers l'autre. Les poissons nagent comme s'ils étaient dans leur élément.

La seconde nef latérale (bas côté méridional) est complétement couverte par la mosaïque, sans que l'on puisse distinguer s'il y avait près du sanctuaire un endroit réservé pour le « diaconicon » placé ordinairement en cet endroit. On peut supposer que le diaconicon occupait seulement, dans cette petite église, l'absidiole indiquée sur le plan général, relevé d'après le dessin de

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXIII, p. 278 ; vol. XXIV, p. 5.

M. Thobois, architecte attaché à la mission de M. Renan. Ce plan a été publié dans le volume XXIII des « Annales Archéologiques », page 278. Quoi qu'il en soit, les figures de ce côté, pareilles ou analogues à celles du côté septentrional, sont, en commençant par le haut : deux poissons, deux faisans, deux larges feuilles trilobées, deux éléphants, deux poissons, deux oies, deux grenades, encore deux oies et deux grenades ; puis les bustes des autres mois, saisons et vents ; puis enfin, deux poissons, deux éléphants, deux couples de plantes attachées ensemble, deux faisans, deux poissons et deux béliers. Il faut noter que les coqs du côté nord sont remplacés, au sud, par des faisans, et que ce côté sud a non-seulement des éléphants et des oies qui manquent au nord, mais encore des feuilles, des fruits et des légumes qui ne se trouvent que là. Le côté nord ne présente que des animaux et des bustes humains.

Tous ces animaux des bas côtés, sans être très-remarquables sous le rapport du dessin, sont exactement faits ; si le pavé était intact, on les reconnaîtrait facilement à la première vue et sans hésiter. Mes connaissances en histoire naturelle sont trop bornées pour que je puisse faire à leur endroit aucune remarque sur les races et les espèces ; je ne saurais même désigner les poissons par leur nom particulier. Je ferai seulement observer que ceux-ci ont tous à peu près la même forme ; je n'ai remarqué de différence que dans la couleur, les uns étant rougeâtres et les autres blanchâtres. On peut en voir de pareils sur une mosaïque découverte à Constantine et transportée au Louvre ; magnifique tableau d'une belle conservation, représentant le triomphe de Neptune et d'Amphitrite.

Tous ces animaux sont en repos, ou, du moins, aucun ne court. Tous sont vus de profil et tous se regardent. Sous ce rapport, on peut comparer la mosaïque de Sour avec celle de l'église de D'jemilah, découverte en Algérie, où l'on voit des quadrupèdes (gazelles, cerfs, brebis, bœufs, etc.), et des bipèdes (faisans, paons, colombes, etc.), debout et de profil dans des médaillons circulaires entourés d'ornements. Ce motif se répète dans les trois nefs de l'église, en sorte que le pavé de cette basilique, dont la fondation peut remonter au quatrième siècle, présente plus d'uniformité que celui de l'église de Sour, comme aussi il paraît être d'une ornementation généralement plus riche, bien que d'un très-beau style [1].

Je reviens aux médaillons contenant des figures humaines en buste, genre d'ornement très-fréquemment employé par les Grecs de l'antiquité et ceux du

1. M. Albert Lenoir a publié un fragment de ce pavé dans le premier volume de l'« Architecture monastique », p. 245.

Bas-Empire. A ce sujet je rappellerai, en passant, la belle mosaïque d'Italica, près Cadix, où les bustes des Muses sont mêlés avec des animaux, des courses en char, des groupes de personnages, etc. Les bustes du pavé que nous étudions représentent la personnification des douze mois de l'année, des quatre saisons et des quatre principaux vents; j'examine d'abord les mois.

Les inscriptions qui accompagnent les mois nous apprennent que ce sont ceux du calendrier macédonien introduit en Asie lors des conquêtes d'Alexandre.

Ces mois s'appellent et s'écrivent ainsi :

Δῖος. — Ἀπελλαῖος. — Αὐδυναῖος. — Περίτιος. — Δύστρος. — Ξανθικός. — Ἀρτεμίσιος. — Δαίσιος ou Δέσιος. — Πάνεμος. — Λῷος. — Γορπιαῖος. — Ὑπερεβεταῖος.

Le mosaïste n'a pas tracé ces noms avec une parfaite exactitude. On verra, en comparant la liste que je viens de donner avec les gravures ci-jointes, qu'il a commis des fautes d'orthographe aux deuxième, troisième, onzième et douzième mois, dont il a écrit les noms comme il les prononçait. Il faut remarquer aussi que le cinquième mois (Δύστρος) a perdu son nom, qui a été brisé. M. Alfred Maury indique, dans son petit travail sur les calendriers de l'antiquité[1], un autre calendrier pareil à celui dit Macédonien; c'est l'Éphésien, et il ajoute que le premier jour du premier mois (Δῖος) correspondait au 24 septembre. L'année commençait donc vers l'équinoxe d'automne ; aujourd'hui encore, les Grecs ont conservé l'usage très-ancien de commencer l'année ecclésiastique au premier septembre. Le calendrier syro-macédonien, qui figure également parmi ceux publiés par M. Maury, désigne les mois par les mêmes noms que les calendriers dont je viens de parler; il diffère cependant de ceux-ci, en ce que « Hyperberetæus » s'y trouve le premier mois. Or, il n'y a rien de syriaque dans notre mosaïque, même sur ce point, et Hyperberetæus, placé à la fin de l'année, rappelle ce proverbe des Grecs, dont parle Suidas, où l'on donne le nom de ce dernier mois à ceux qui agissent trop tard.

Ne disons-nous pas aussi, en parlant de quelqu'un en retard, « il arrive comme saint Silvestre », parce que nous faisons mémoire de ce saint le dernier jour de l'année?

Toutes les figures des mois de notre pavé se ressemblent, ou n'ont entre elles que de légères différences. Je ne distingue rien qui les caractérise au point de vue des saisons dans lesquelles ils se trouvent. Si le troisième (Audyneus) a la tête enveloppée et semble faire pressentir une température froide

1. « Annuaire de la Société des antiquaires » pour 1851.

ou pluvieuse, je ne vois pas que ceux qui devaient figurer des mois plus chauds aient une physionomie plus riante. Furietti (« De musivis ») raconte avoir vu à Rome, ou aux environs, une figure du mois de juin, provenant d'un pavé en mosaïque et figurée sous les traits d'un jeune homme à la fleur de l'âge ; mais ici on pourrait en dire autant de presque toutes les têtes des mois, car elles sont jeunes et, à l'exception de deux, toutes imberbes; toutes, hors une seule, ont la tête nue. Il y a beaucoup de jeunesse, de vie, de calme et même de gaieté dans ces figures des mois. Le seul ΑΥΔΥΝΕΟΣ, mois d'hiver, est triste, morose, maigre, assez fortement barbu et coiffé d'un chaud capuchon.

Les saisons commencent par l'Hiver, ΧΕΙΜΕΡΗΝΗ, placé sans doute avec intention après le troisième mois, qui doit correspondre à cette division du temps. Les anciens figuraient quelquefois l'hiver sous les traits de Proserpine, tenant un thyrse. L'hiver, que nous voyons ici, peut passer pour une femme : elle a la tête enveloppée comme pour se prémunir contre le froid ; elle tient un objet qui ressemble à un long vase, à une espèce de fiole. L'idée attachée à cet attribut m'échappe [1].

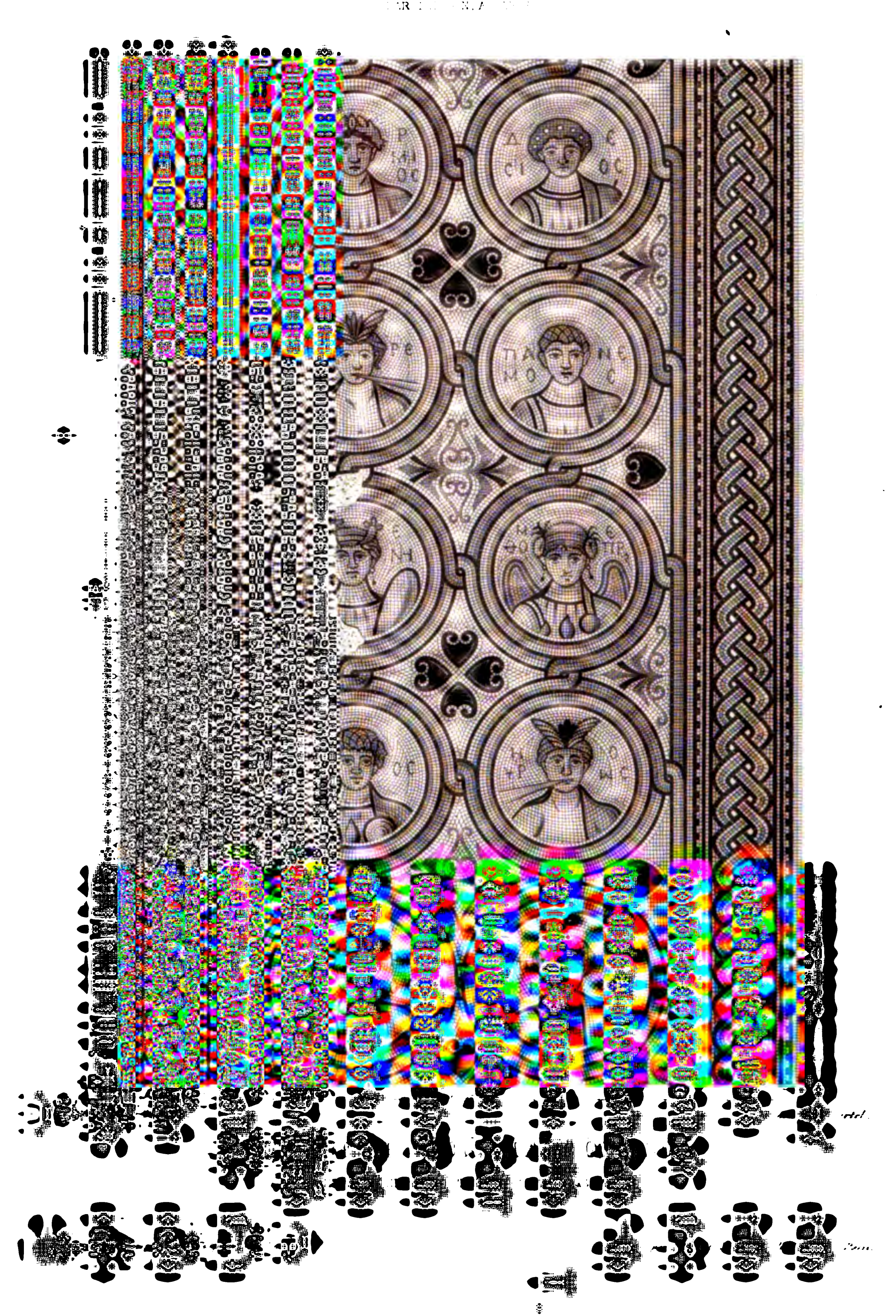
Le Printemps, ΑΕΡΙΝΗ pour ΕΑΡΙΝΗ, vient ensuite tout naturellement ; il tient une corbeille de fleurs, attribut qui n'a pas besoin d'explication. Il porte une couronne qui doit être également de fleurs.

L'Été a son nom détérioré ; il en reste assez cependant pour restituer ΘΕΡΙΝΗ. Ce mot et le précédent n'étaient peut-être pas employés par les bons écrivains, mais ils se trouvent dans Cosmas. Des espèces de cornes, des épis, sans doute, sortent du front de cette jeune Cérès ailée.

L'Automne se disait ordinairement ΜΕΤΟΠΩΡΟΝ. Ici, la figure qui représente cette saison est désignée par le mot ΜΕΘΟΠΡ, finissant avec une abréviation, sans que l'on puisse savoir si la désinence est en Η comme aux autres mois. Le thêta, mis à la place du tau, permettrait-il de voir le mot ΜΈΘΥ, qui rappellerait les vendanges faites en cette saison ?

Les quatre figures des saisons sont jeunes, imberbes et ailées. L'Été et l'Automne se distinguent par des ornements dans les cheveux et aux oreilles. Les ornements des cheveux doivent être, comme nous venons de le dire, des épis pour l'Été, et peuvent être des pampres pour l'Automne. Le Printemps porte

1. En janvier, en plein hiver, le Verseau tient une « amphore » pour désigner la saison des pluies, la saison aqueuse. Ce Janvier, au moyen âge, est ordinairement figuré par un Janus, un homme à double tête, qui boit et mange assis à table près d'un bon feu. Ainsi donc, que cette amphore de la mosaïque de Sour contienne de l'eau ou du vin, il semble que cet attribut est bien celui qui convient à l'hiver. (*Note de M. Didron.*)



une couronne de fleurs, tandis que l'hiver est coiffé d'un chaud capuchon. Il n'y a donc aucun doute sur le sens particulier de ces divers attributs.

Les Vents sont représentés à moitié nus ; leur épaule droite est seule couverte d'un manteau. Ils ont sur la tête deux petites ailes, attribut de la vitesse, et, de leur bouche, sort un souffle rapide comme un trait. Mais, caractère de l'art antique, ce souffle ne leur fait pas gonfler les joues, afin que leur visage ne soit pas déformé. Au nombre de quatre, ces vents sont désignés et orthographiés comme il suit :

ΝΩΤΟϹ — ΗΠΑΡΚΙΑϹ — ΒΟΡΕΑϹ — ΗΥΡΟΩϹ.

Notos, le vent du midi; Borée, le vent du nord; Eurus, de l'est; tous trois sont bien connus. Le second est sans doute « Aparctias », qui figure dans la rose des vents chez les anciens ; il devrait tenir ici la place du vent d'ouest pour compléter les quatre points cardinaux, car je pense que c'était l'intention de celui qui a placé ici quatre figures des vents. Mais, comme la rose des vents varie dans ses dénominations chez les anciens et au bas empire [1], que parfois l'est se nomme Borée et le nord Aparctias, je n'essayerai pas de donner des indications plus précises. On peut voir des figures de vents pareilles à celle de la mosaïque sur un monument du musée des antiques, au Louvre : c'est un fragment connu sous le nom de « Planisphère gréco-égyptien de Bianchini »; il a été découvert à Rome dans le siècle dernier.

Ce qui caractérise spécialement ces figures des vents, c'est le souffle qui sort de leur bouche; car pour ce qui est de leurs petites ailes, implantées sur le front, ils partagent cet attribut avec Mercure [2] et avec d'autres dieux ou génies, que leurs fonctions obligent d'être toujours en mouvement et d'exécuter rapidement les ordres des grands dieux. Deux de ces génies ainsi coiffés, qu'on me passe l'expression, se voyaient dans le musée Napoléon, parmi les objets rapportés de la mission de Macédoine, sur un sarcophage romain provenant de Nicopolis [3].

J'ai parlé dans les « Annales Archéologiques » (t. XV et XVII) de plusieurs pavés-mosaïques de France, d'Italie et d'autres pays. J'ai fait remarquer, au sujet de ceux contenant des labyrinthes, la tradition qui reliait le moyen âge à l'antiquité. Je ferai la même observation au sujet des médaillons, de forme encore antique, de la mosaïque de Sour, représentant les Mois, les Saisons et

1. Cf. l'ouvrage de M. de Santarem sur la « Cosmographie au moyen âge ».
2. Le planisphère de Bianchini en offre un exemple.
3. N° 45 du catalogue.

les Vents, et je rappellerai le pavé-mosaïque de la cathédrale d'Aoste, publié dans les « Annales », t. XVII, sur lequel on voit l'année personnifiée (« Annus »), tenant le soleil et la lune et entourée des douze mois ( « Januarius », etc.) ; puis le pavé-mosaïque qui ornait autrefois le sol de l'église abbatiale de Saint-Remi, à Reims, où figuraient les quatre Saisons (« Ver, Estas, Autumnus, Hiems »), les douze mois, les signes du Zodiaque, etc. Ces signes du zodiaque, sculptés sur la façade de la cathédrale d'Athènes et de tant de monuments religieux de notre pays, se voyaient aussi quelquefois en mosaïque sur les pavés des églises, comme à Plaisance, à Lyon, à Saint-Omer, etc. N'est-il pas intéressant de constater combien est ancien et général cet usage des chrétiens de mettre les signes et les divisions du temps sous les yeux de ceux qui entraient dans les églises ? C'est qu'aussi les prêtres devaient connaître le cours du temps et le calendrier, ainsi que l'explique G. Durand dans les derniers chapitres de son « Rational ». Or, les prêtres surveillaient et dirigeaient jadis la construction des églises ; ils donnaient en outre et surtout les indications nécessaires pour leur ornementation, et nous savons avec quel goût, avec quelle intelligence ils remplissaient cette importante mission.

JULIEN DURAND.

---

# HISTOIRE

# DE LA PEINTURE SUR VERRE

## EN EUROPE

---

### APPENDICE A L'INTRODUCTION[1].

En terminant la petite étude des clôtures de fenêtres en pierre que nous avons faite dans « l'Introduction », nous avons dit quelques mots, sous forme de note, sur les clôtures en nacre remarquées à la cathédrale de Goa (Malabar), par M. le contre-amiral Fleuriot de Langle. Il était bon de signaler ce curieux système de fermeture des fenêtres en Asie ; mais il n'y avait pas lieu de nous appesantir sur ce sujet, qui rentre fort indirectement dans le cadre de ce travail. Cependant, cette note si courte nous ayant valu l'honneur d'une lettre pleine de renseignements nouveaux, signée d'un nom bien connu dans les sphères officielles du commerce et de l'industrie, nous croyons devoir faire partager cette bonne fortune à nos lecteurs :

« Paris, février 1864.

« Monsieur,

« Dans l'intéressante histoire de la peinture sur verre en Europe que les « Annales Archéologiques » publient, vous signalez les coquilles de nacre parmi les matières employées pour clore les fenêtres et vous ne signalez que l'exemple de la cathédrale de Goa.

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXIII, p. 45 et 201.

Permettez-moi de vous dire qu'il y a des exemples nombreux de l'emploi de ces coquilles. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« C'était le devoir des délégués du ministère du commerce, attachés à la mission en Chine de 1843 à 1846, d'étudier tout ce qui se rapportait à l'industrie et au commerce ; j'étais un de ces délégués. J'ai remarqué l'importation de coquilles de nacre de diverses sortes; j'ai dû en rechercher l'origine et l'emploi.

« Cela vous explique, monsieur, que je me sois occupé plutôt de la matière que de la fenêtre où cette matière était placée ; et, comme le commerce de ces nacres présentait d'ailleurs peu d'intérêt, je ne m'y suis pas arrêté longtemps.

« On se sert donc, en Chine et dans plusieurs pays de l'Indo-Chine, de coquilles de nacre pour clore les fenêtres. Ce mode de clôture n'est employé que dans les maisons chinoises, et seulement dans le midi. On fait usage de papier au nord et en Corée. L'emploi du verre est encore à présent très-restreint en Chine, quoique sa fabrication y soit fort ancienne.

« Ces coquilles de nacre ne sont pas celles de l'*avicule perlière*[1] ; elles sont celles du *placune* (*placuna placenta*). On les appelle en chinois *li-koh* ou *ming-ya*.

« Elles sont apportées, pour la plus grande partie, des îles Philippines où elles abondent. On en pêche aussi beaucoup dans la baie de Tamblegam, près de Trincomalie, à Ceylan.

« Ces coquilles valent à Canton de 15 à 20 f. les dix mille.

« Elles sont plates et peu épaisses ; on les amincit, on les taille en carré, et l'on en fait de petites vitres blanches, solides, légères, translucides, qui ont environ dix ou douze centimètres de côté.

« La fenêtre est de bois ; elle porte un châssis de bois, ordinairement de bois de bambou ; les petites vitres de nacre sont clouées sur les baguettes horizontales de ce châssis. Ces tablettes de nacre sont imbriquées, je veux dire qu'elles sont posées les unes sur les autres, comme les tuiles de nos toitures.

« Cette clôture est solide, et les vitres laissent pénétrer un jour assez vif dans les maisons ; vous faites, au sujet de l'ancien emploi des pierres spéculaires dans le midi de l'Europe, une observation très-juste, qui s'applique également à l'usage des coquilles de nacre dans le midi de l'Asie.

« Voilà, monsieur, tout ce que je me rappelle et ce que j'ai trouvé dans mon journal de voyage, au sujet des coquilles de nacre qui vous intéressent. Vous pouvez publier ces renseignements, si vous le jugez utile.

1. « La nacre de cette coquille est employée à la fabrication des objets de tabletterie ».

« Voulez-vous me permettre d'ajouter une observation relative aux clôtures ? Vous ne citez que celles faites de bois et de pierre. Il y a en Chine un grand nombre de clôtures de fenêtres en terre cuite. On fait de terre cuite vernissée plusieurs types qui peuvent être réunis pour former différents dessins, et le plus souvent des méandres ; la clôture de la fenêtre est donc composée de plusieurs de ces pièces assemblées. Les jours sont souvent fermés avec les coquilles de nacre.

« Je vous prie d'agréer, monsieur, l'assurance de ma considération distinguée.

« NATALIS RONDOT,
« Ancien délégué du ministère du commerce, attaché
à la mission de France en Chine. »

Cette nacre, irisée par les rayons du soleil, doit être d'un effet charmant appliquée ainsi à la défense et à la décoration des fenêtres dans l'extrême Orient. Nous comprenons facilement que son emploi, si peu coûteux, soit encore préféré à celui du verre, plus fragile et d'un prix beaucoup plus élevé. Mais le verre est transparent et la nacre ne l'est pas. Il est vrai que, sans aller en Chine, nous verrons bientôt que l'usage du verre, dans l'architecture domestique, fut assez restreint en Europe jusqu'à une époque avancée du moyen âge, et que le papier, comme au nord de la Chine et en Corée, a été longtemps en faveur dans nos contrées.

En feuilletant le grand ouvrage de Pierre Le Vieil sur la peinture sur verre [1], nous avons trouvé un passage relatif à ces mêmes clôtures en coquille de nacre, et dans lequel il est question, en outre, d'écailles de crocodiles et de tortues pour le même emploi. Ce fait nous a semblé assez intéressant pour être rapporté ici, bien que les voyageurs qui l'ont signalé ne méritent pas, disent certains érudits, une entière confiance.

Voici ce passage du livre de Le Vieil :

« Nous ne manquons pas d'exemples de coquilles employées aux fenêtres au lieu de carreaux de verre. Les Japonais, dit M. Vosgien [2], se servent, au lieu de vitres, de grandes coquilles qu'ils tirent des îles Lequios, où il s'en fait un grand commerce. M. l'abbé Prévost [3] dit que les Chinois emploient,

1. « L'Art de la peinture sur verre et de la vitrerie », par P. LE VIEIL. — 1774. — 1re partie; p. 11. — (Collection des arts et métiers, à la Bibliothèque impériale.)

2. « Dictionnaire géographique portatif » de VOSGIEN, au mot « Lequios ».

3. « Histoire des voyages », in-12, 1749, t. XX, livr. 1.

« M. l'abbé de Marsy, « Histoire moderne », Paris, 1754, t. Ier, p. 96, parle aussi des fermeures des fenêtres des Chinois; p. 448, de celles des Cochinchinois ; et t. IV, p. 52, de l'usage où

dans la construction de leurs bâtiments, l'écaille d'une grosse huître que l'on prend dans le canal de Chan-To ; que les Portugais les travaillent avec tant de finesse, qu'ils les rendent propres à tenir lieu de vitres aux fenêtres. »

Nous profiterons de cet « Appendice » pour dire quelques mots sur les clôtures en pierre de la cathédrale de Constantine (Algérie) et qui nous ont été signalées dernièrement par un de nos amis, M. Charles Prat, juge de paix à Jemmapes.

Cette cathédrale de Constantine est une ancienne mosquée dont la splendeur a été fort amoindrie à la suite de sa transformation en église catholique. Les murs sont couverts d'arabesques et de légendes enroulées, en relief et coloriées. La peinture est récente, mais elle doit être conforme à celle qui fut appliquée à l'origine. Dans un espace déterminé, le fond sur lequel repose cette ornementation est percé à jour, de manière à figurer une fenêtre. Les arabesques ainsi découpées se continuent au delà de cet espace ajouré sur le mur plein. Les ouvertures pratiquées de cette façon ont été garnies sans aucun goût, depuis la conquête, avec du verre de couleur qui, très-probablement du reste, a remplacé un système de décoration semblable, mais mieux compris. Comme on le voit, la combinaison adoptée dans l'ancienne mosquée de Constantine n'a pas d'analogie directe avec les exemples que nous avons publiés dans «l'Introduction» et elle ne forme pas de clôtures proprement dites, distinctes de l'agencement général de l'édifice.

Les grilles en pierre appliquées à la fermeture des fenêtres, sont fréquentes en Orient. La Turquie, la Perse et surtout l'Égypte en offrent de nombreux spécimens, comme le prouve un grand ouvrage que nous avons sous les yeux, ouvrage composé de planches d'ornementation exécutées d'après des motifs orientaux [1]. Dans le nombre considérable de gravures dont se compose ce recueil, nous avons remarqué plusieurs fenêtres avec clôtures en pierre ou en marbre. Ces clôtures sont formées de grands et magnifiques rinceaux découpés,

sont actuellement les Indiens de se servir à cet effet de carreaux d'écaille ou de nacre, qui tempèrent l'éclat du soleil sans trop affaiblir sa lumière. M. l'abbé de La Porte, dans le IVe tome de son « Voyageur François », ajoute que les écailles de crocodiles, ou de tortues, ou de nacre, employées à la fermeture des fenêtres, en rendent la lumière plus agréable par la variété de leurs couleurs. Il paraît que cette variété de couleurs sur les vitres a toujours beaucoup flatté; car l'auteur de l'« Histoire moderne », t. V, p. 268, rapporte qu'à Batavia, capitale de l'île de Java, les fenêtres dans la chapelle du gouverneur sont formées par des vitrages de toutes espèces de couleurs (qui y ont été vraisemblablement importés par les Hollandois, maîtres de cette isle). . . . »

(*Notes de P. Le Vieil.*)

1. « Recueil de dessins pour l'art et l'industrie », gravés par E. Collinot et Adalbert de Beaumont.

laissant passer le jour par de larges ouvertures. La pierre est sculptée comme à Constantine, et, chose remarquable! certains détails, certains feuillés ont le même caractère que l'on constate dans l'ornementation adoptée à l'époque romane en Europe. Quatre de ces clôtures, en marbre blanc, décorent un tombeau au Caire; deux, une mosquée de la même ville ; une autre se trouve dans un tombeau mongol à Sultanieh, en Perse, et une autre encore à Diarbekir, en Mésopotamie; cette dernière est en pierre. Une fontaine du Kiosque de Hussein-Pacha, sur le Bosphore, offre une coupole surbaissée avec des fenêtres ogivales découpées de la même manière.

Le même album nous montre aussi de bien curieux exemples de vitraux, mais dont le dessin et la description sont si insuffisants, qu'il ne nous est pas possible d'en donner une idée complète.

Un vitrail du collége du Schah, à Ispahan, est composé d'ornements, de fleurs et d'inscriptions. Le fond général est jaune, les fleurs bleues et rouges, les feuilles vert clair, et au centre, les lettres jaunes sur fond bleu. Le tout doit être d'un effet douteux et d'un ton un peu cru. Il est regrettable que le dessinateur n'ait pas fait comprendre la façon dont cette ornementation est exécutée sur le verre, et, en outre, qu'il n'ait pas indiqué si les morceaux de la matière transparente sont encastrés dans du plomb, du bois, du fer, ou du plâtre comme dans les vitraux de la mosquée d'Omar, auxquels d'ailleurs ils ressemblent beaucoup.

Une cloison du palais des Quarante-Colonnes, à Ispahan, est décorée d'un vitrail représentant, comme le précédent, des ornements et des fleurs; mais plusieurs compartiments se composent simplement de combinaisons géométriques formées par une sorte d'armature en bois qui retient des fragments de verre non peints.

Enfin, il existe à Ispahan un système de décoration de fenêtres tout à fait différent de ceux qui ont été décrits jusqu'ici : l'ouverture proprement dite est vide, mais l'encadrement en pierre sculptée à jour est garni à l'extérieur de verres colorés. Au-dessus et au-dessous du cadre, est pratiquée une large ouverture en forme de frise, et elle est ornée d'une suite de rosaces en verres de couleur dont les morceaux sont retenus entre eux par une armature en fer.

L'usage du verre étant assez ancien dans les pays orientaux, il n'est pas douteux que ces vitraux soient indigènes; mais il reste à établir leur date, ce qui est difficile, les renseignements donnés par les auteurs du recueil étant très-incomplets. Toutefois, nous pensons que s'ils ne sont pas à peu près contemporains, ils ne sont pas non plus antérieurs au XVII^e^ siècle. Quant

aux clôtures en pierre, il faudrait avoir sous les yeux les monuments qu'elles décorent pour établir leur âge.

Un mode de clôture spécialement familier à l'Égypte, mais qu'on retrouve un peu partout en Orient, est le « moucharaby ». On nomme ainsi les treillis de bois qui défendent les fenêtres en formant avant-corps à l'extérieur. Tantôt le « moucharaby » est particulier à chacune des croisées d'une construction, tantôt il est commun à toutes celles d'un même étage, de façon à former une galerie entièrement close, sauf quelques ouvertures ménagées de distance en distance pour introduire une plus grande quantité d'air et de lumière que n'en peuvent donner les petits trous ronds, en losanges ou en lignes brisées, dont le « moucharaby » est percé. Ces clôtures en bois, surtout lorsqu'elles sont particulières à chaque fenêtre, sont d'une grande élégance. Comme elles forment avant-corps, elles ont des supports en menuiserie finement découpés, et quelquefois elles sont divisées par de petits clochetons également en bois d'un travail exquis.

L'étude des clôtures de fenêtres chez tous les peuples offre un grand intérêt. Elle mériterait d'être longuement développée et formerait certainement un curieux livre; mais nous sommes obligé de nous arrêter maintenant, sauf à revenir plus tard sur cette question dans un ouvrage spécial.

## ERRATUM.

Dans l'Introduction, et à propos d'une clôture en plâtre, une distraction nous a fait mettre l'Alhambra à Cordoue au lieu de le placer à Grenade. Nos lecteurs auront fait avant nous la rectification que nous croyons devoir ne pas omettre cependant, à la suite de cet « Appendice ».

---

# CHAPITRE PREMIER.

---

## VITRAUX BLANCS DITS « INCOLORES ».

### I

Le vitrail blanc, dit « incolore » ou « unicolore [1] », représente l'idée la plus simple qu'on puisse se former des clôtures de fenêtres en verre. Son caractère spécial consiste à être composé exclusivement de verre blanc, non peint, et toute sa décoration est constituée par les baguettes de plomb qui en réunissent les différentes parties.

Les grisailles peintes ne peuvent être rangées dans cette catégorie de vitraux; car le trait au pinceau, l'émail dont elles sont revêtues, en font un système à part que nous étudierons dans les deux chapitres suivants.

Jusqu'à l'époque où la fabrication du verre en feuilles de grande dimension ne fut plus une exception ou même une impossibilité, le système le plus rudimentaire qui pût être appliqué aux vitrages non colorés devait amener forcément un assemblage plus ou moins élégant des morceaux de la ma-

1. Ceci est une question de mots qui n'a pas une grande importance, mais sur laquelle cependant il est bon d'insister. La qualification d'« incolore » donnée jusqu'ici à ces vitraux nous semble impropre, car le blanc est une véritable couleur, mieux encore, la diffusion de toutes les couleurs. On le sait, la lumière, qui est blanche, produit les sept couleurs du prisme lorsqu'elle est décomposée; c'est elle qui a la propriété de faire paraître les objets rouges, bleus, verts, etc. Un objet est rouge, par exemple, lorsqu'il réfléchit un rayon rouge et absorbe les rayons bleu, jaune, violet et autres. Par conséquent, un morceau de verre blanc nous semble tel, parce qu'il réfléchit indistinctement tous les rayons lumineux sans en absorber aucun. Si donc le terme de « incolore » n'est pas exact, celui de « unicolore » ne l'est guère plus; il faudrait trouver un mot qui fît comprendre l'idée de toutes les couleurs fondues en une seule. Mais, comme nous ne nous chargeons pas d'inventer ce mot, nous nommerons les vitraux dits « incolores » simplement : « vitraux blancs ».

tière transparente pour occuper un espace déterminé. De cette nécessité est sorti un genre de vitrail offrant un véritable intérêt, et dans lequel l'art a souvent donné la main à l'industrie, car le plomb destiné à réunir les fragments de verre affecta quelquefois, grâce à sa malléabilité, les lignes les plus gracieuses et les plus contournées. Le style et le goût de chaque époque se montrent en entier dans le modeste vitrail de verre blanc, comme nous essayerons de le prouver avec les dessins qui accompagnent cette étude. Certes, on peut bien dire que l'esprit d'un individu, d'une nation ou d'un siècle se prouve dans les plus petites choses : si on peut presque juger un homme non-seulement à la manière dont il parle, mais encore à celle dont il s'habille, il est au moins aussi facile d'apprécier par les monuments la valeur des différentes périodes qui nous ont laissé des exemples de vitrerie proprement dite. Autrefois, la question d'art avait le pas sur celle du confort; aujourd'hui, c'est le contraire : quand on vitre les ouvertures d'une maison ou d'un palais, on s'empresse de profiter de la facilité avec laquelle on fabrique des feuilles de verre d'une grande étendue pour garnir les fenêtres de carreaux immenses, fragiles et d'une uniformité désespérante. Nos croisées sont fermées, mais elles ne sont pas décorées. Il est vrai que l'œil peut aisément plonger dans la rue sans être gêné par la multiplicité des lignes noires produites par les plombs; en outre, la lumière pénètre plus facilement dans l'intérieur des appartements, ce qui a son mérite; mais il est possible de tout concilier, et nous chercherons à le démontrer en terminant ce chapitre. Le moyen âge et la renaissance faisaient tout avec le goût le plus exquis, même les marteaux de porte, les serrures et les clefs, choses si laides maintenant; le moyen âge seul avait trouvé le moyen de rendre la vitrerie intéressante, et, par une simple combinaison de plomb, il a su transformer une industrie en art véritable. Les siècles suivants, au lieu d'être en progrès, ont amené une décadence qui n'a cessé d'augmenter, et pourtant, peut-être devons-nous regretter les différents systèmes de vitrerie employés aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles, si peu élégants d'ailleurs et ressemblant beaucoup trop à des dallages, mais préférables encore à nos carreaux contemporains.

Bien que la découverte du verre soit fort ancienne, et que, naturellement, le verre blanc ou verdâtre soit l'aîné du verre coloré, cependant ce verre ne fut pas employé de prime abord à la fermeture des fenêtres. On commença à le tourner en vases, en coupes, en plats et récipients de toute espèce. La fabrication en était devenue assez vulgaire chez les Romains, les Grecs et les Phéniciens; antérieurement même, les Gaulois en connaissaient l'usage. Mais il semble évident qu'on ne dût pas négliger longtemps l'emploi de cette mer-

veilleuse matière, si utile pour clore les ouvertures des constructions civiles. Cet emploi ne fut pas général dès le principe, assurément; il l'était à peine vers la fin du xv[e] siècle. Toutefois, il est à présumer que la vitrerie des fenêtres dans l'architecture domestique remonte, comme usage très-restreint, à une époque reculée et qui a suivi de près le temps où on a commencé à produire des objets de toute sorte en même matière.

Le vitrail blanc a toujours été bien plus spécial aux constructions civiles qu'aux églises; car, dans ces dernières, le vitrail coloré doit être d'un usage à peu près aussi ancien que l'application du verre à la fermeture des fenêtres, tandis que celui dont la mise en plomb constitue l'unique mode de décoration y fut introduit à titre d'exception; exception répétée fréquemment, il est vrai, et, dans l'origine, pour des causes particulières que nous ne tarderons pas à examiner. Cependant, d'une part, les exemples de vitraux civils incolores nous font complétement défaut avant les temps modernes, et cela se comprend aisément, une maison n'ayant pas la longue existence d'une église; d'ailleurs, les réparations successives subies par les constructions anciennes de cet ordre qui ont survécu ont fait disparaître les clôtures primitives. D'autre part, Sauval, et après lui d'autres auteurs, P. Le Vieil entre autres, parlent, comme d'un fait exceptionnel et éminemment luxueux, d'ouvertures closes avec du verre blanc au xiv[e] siècle. Et pourtant les exemples de vitraux blancs étaient presque communs dans les églises dès le xii[e] siècle! Mais Sauval et Le Vieil, faibles autorités du reste, le premier surtout, sous-entendaient peut-être un verre parfaitement blanc, quand la fabrication ordinaire ne produisait qu'une matière assez grossière et fortement teintée.

Le Vieil, seul auteur qui ait traité la question de la vitrerie d'une façon spéciale, sans l'approfondir et sans avoir étudié les monuments, donne pour raison à l'exclusion du verre comme moyen de fermer les croisées des maisons l'usage, très-commun en France, du papier pour cet objet.

Ce système de clôtures en papier, peu coûteux sans doute, était singulièrement grossier et fragile, et en somme fort ridicule à une époque telle que les xvi[e] et xvii[e] siècles, où il était encore en faveur. Le Vieil donne des détails curieux et son jugement, qui l'est peut-être davantage, sur ces chassis de papier; on nous permettra donc de reproduire ce qu'il dit à ce sujet[1] :

« L'usage de garnir des châssis de fenêtres de carreaux de papier huilé n'a pas toujours été propre aux vitriers exclusivement. A Lyon, par exemple, cette occupation fait encore de nos jours une partie du métier des charpentiers

1. Voir la iii[e] partie de l'« Art de peindre sur verre », par P. Le Vieil, chapitre vi, p. 235.

qui façonnent le bois des croisées, et les garnissent de papier concurremment avec les vitriers. A Paris même, vers la fin du dernier siècle, ceux qui les garnissoient ainsi étoient connus sous le nom de « chassissiers », et le vitrier qui réparoit ou nettoyoit les vitres des croisées de dedans des salles du Palais et dépendances laissoit au « chassissier » le soin de renouveller les doubles croisées en papier.

« Les chassis garnis de papier étoient autrefois fort en usage dans Paris, où il est très-rare d'en trouver encore, si ce n'est dans les ateliers des peintres et des graveurs. Ces chassis tenoient les appartements plus clos et plus sourds contre le bruit du dehors. . . . . . . . . . . . . . . .

« Il n'y avoit point de lieu d'étude ou de communauté religieuse qui n'eût des doubles chassis garnis de carreaux de papier. Ces chassis tenoient lieu de rideaux contre l'indiscrétion de la curiosité du dehors ou du dedans.

« L'usage d'y insérer un rang de carreaux de verre parut l'approprier par la suite à la profession de vitrier; ils demandoient de la part de ceux qui les garnissoient beaucoup de soins et de précaution. On en jugera par leur appareil que nous allons décrire.

« On employoit alors du papier d'Auvergne « bon », c'est-à-dire dont les feuilles fussent entières, sans tache d'eau et sans « trous de grattoirs ». Ces défauts, qui se rencontrent dans le papier « retrié », le rendent impropre à cet usage. Le papier d'impression est préférable, comme moins « collé » : trop de colle empêcheroit les matières grasses et onctueuses, dont nous verrons qu'on se sert pour donner au papier plus de transparence, de le pénétrer également . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .

« Cette mince garniture de chassis, qui, exposée à la pluie, au soleil et au vent, ne pouvoit résister à leurs attaques plus d'une année, et par conséquent devoit être renouvellée tous les ans, occasionnoit plus de dépense que le lavage ordinaire des carreaux de verre collés ou mastiqués; et c'est, je crois, ce qui n'a pas peu contribué à en proscrire l'usage de la part des plus ménagers. Par rapport à d'autres moins sages, et sectateurs des modes, le recueillement que l'usage des carreaux de papier sembloit perpétuer, n'entrant point dans le goût de frivolité, de dissipation ou de luxe qui les animoit, ils les ont fait disparoître, comme ils l'ont fait à l'égard des vitres peintes et des vitres en plomb. »

Les clôtures en papier huilé ou graissé paraissent donc s'être maintenues, en France du moins, jusqu'à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle et concurremment avec les clôtures en verre. Du reste, c'est tout au plus si les carreaux en papier ont complétement disparu de certaines maisons très-pauvres dans nos campagnes.

Mais cela ne prouve nullement que le verre ne fût pas d'un usage très-fréquent aux fenêtres des riches habitations dès le moyen âge, après avoir été appliqué d'une manière restreinte dans l'antiquité. Vers la fin du XV[e] siècle seulement, sa fabrication se développa singulièrement avec l'établissement par Louis XI, en 1467, de la corporation des maîtres vitriers.

La question d'ancienneté de l'emploi des vitres aux fenêtres des maisons préoccupait beaucoup Le Vieil; il se livre dans son ouvrage à une assez longue discussion sur ce sujet, en examinant l'opinion des auteurs qui l'ont étudié avant lui, et surtout Berneton de Perin, qui, dans sa « Dissertation sur l'art de la verrerie », publiée au mois de novembre 1733 par le « Journal de Trévoux », avance que « les Français employèrent le verre à vitres pour se mettre à couvert de l'intempérie de l'air dans leurs maisons, dès le XIII[e] siècle, et que cet usage était assez fréquent ». Le Vieil combat vivement cette assertion, assez vraisemblable pourtant; mais nous allons voir qu'il ne fait pas remonter au delà du XIV[e] siècle l'introduction du verre comme système de fermeture des fenêtres dans les habitations, et du vitrail blanc dans les églises. Pour preuves à l'appui, il cite un texte et un fait intéressants tous deux, mais peu concluants [1] :

« Selon Sauval [2], d'après l'histoire de Charles VI écrite par Jean Juvénal des Ursins, ce ne fut guère que vers la fin du XIV[e] siècle que Jean, duc de Berry, après avoir fait rebâtir magnifiquement sa maison de plaisance de Bicêtre [3] et l'avoir enrichie de quantité de peintures, « pour dernier embellissement, y ajouta des chassis de verre qui ne faisoient dans le temps que de commencer à orner l'architecture ». Or, cette distinction entre la quantité de peintures et l'embellissement des chassis à verre est trop sensiblement amenée par cet auteur, contemporain du prince dont il écrivit l'histoire, pour que nous n'y reconnoissions pas sous le nom de « peintures » même les peintures sur verre, et sous celui de « chassis de verre » les vitres blanches dont l'usage ne faisoit « que commencer à orner l'architecture ».

« Passons aux monuments. Je crois être autorisé à mettre au rang des monuments les plus anciens de vitres blanches appliquées aux fenêtres mêmes des églises, les six vitraux qui étoient encore en 1761 dans la galerie autour du chœur de l'Église de Paris, au-dessus de la ceinture du sanctuaire, et que,

1. Voir la III[e] partie de l'« Art de peindre sur verre », — chapitre I[er], p. 200 et suivantes.

2. « Antiquités de Paris », livr. 7, ch. VII, p. 72. — Paris, 1724.

3. « C'est par corruption qu'on nomme ainsi ce château; on devroit plutôt le nommer Vincestre, du nom de Jean, évêque de Vincester, en Angleterre, à qui il avoit appartenu dès l'année 1204. » (*Note de P. Le Vieil.*)

de l'ordre du chapitre, j'ai remplacés par des vitres neuves. Ces six vitraux étoient en vitres blanches sans aucune couverte de peinture; mais d'une ordonnance qui annonçoit le peu d'usage où l'on étoit pour lors de faire des vitres de cette sorte. Le verre, qui en étoit très-blanc, avoit ses surfaces ondées et raboteuses; leurs compartiments étoient en pièces quarrées posées en pointes, comme la lozange, d'un très-mauvais goût. Dans un de ces vitraux étoit un seul panneau de verre peint, dans lequel on distinguoit un ecclésiastique revêtu d'une dalmatique, qui tenoit debout entre ses mains le plan en élévation d'un de ces vitraux rempli de vitres blanches, dans le même compartiment que dessus, sembloit en faire l'inauguration. Au bas de ce panneau étoit en lettres noires, sur un fond du même verre que le restant du vitrau, une inscription très-dérangée dans son contenu, dans laquelle je retrouvai néanmoins, en caractères du XIV^e siècle : Michael de Darenciaco, cap....us has sex vitriarias ...... anno ........ [1].

« Curieux de retrouver, s'il étoit possible, la date de ces vitraux, remarquables par le mauvais goût de leur ordonnance, j'eus recours à M. l'abbé Guillot de Montjoie, chanoine de Paris, l'un des deux intendants de la fabrique, dont les soins infatigables, la vigilance et le bon goût pour les réparations et l'embellissement de la cathédrale, sont au-dessus des éloges qu'une plume aussi foible que la mienne entreprendroit. Aussitôt M. l'archiviste du chapitre fut chargé de rechercher ce qu'on pourroit découvrir sur le nom François de ce donateur, sur le rang qu'il tenoit dans le chapitre, et sur le temps auquel il pouvoit avoir fait don de ces six vitraux. Les recherches nous apprirent qu'il y avoit eu un chapelain de Saint-Ferréol dans l'Église de Paris du nom de Michel Darancy [2], très-riche, et qu'il avoit fait en faveur de cette Église un testament en date de l'an 1358.

1. Cette inscription avait été remise en place probablement par Le Vieil lui-même, car elle ne fut définitivement enlevée qu'en 1861; l'année précédente, M. le baron de Guilhermy l'avait copiée ainsi :

MICHAEL DE DARENCIACO CAPELLANUS. . . . .
HAS SEX VITRIARIAS ANNO DOMINI. . . . .

Au-dessous de cette inscription en gothique minuscule, on voyait la date de 1300; mais ce millésime était moderne et on l'avait figuré en blanc sur du verre bleu.

2. Michel Darancy avait probablement pris son nom du village de Drancy, en latin « Darentiacum », situé non loin de l'abbaye de Saint-Denis. Divisé en grand et petit Drancy, il faisait partie de l'ancien doyenné de Chelles. On consultera avec intérêt, au sujet de ce village, l'« Histoire du diocèse de Paris », par l'abbé Lebeuf, 1755. — Tome VI, p. 269.

L'abbé Lebeuf ne signale qu'un seul ecclésiastique qui ait tiré son nom du village de Drancy : « . . . . . Il ne s'est présenté à nos recherches qu'un nommé Guillaume de Drancy, qui fut cha-

« On peut donc inférer de ce monument que l'usage des vitres blanches, même dans les églises, n'étoit pas encore fréquent dans les premières années du XIV[e] siècle. Si l'on examine surtout la nature du verre qui fut employé dans ces six vitraux, la grossièreté de leurs compartiments, et le mérite que ce chapelain parut s'en faire comme d'une chose rare, dont il voulut que la mémoire fût conservée dans le panneau, où il s'étoit fait représenter, et dans l'inscription qu'il y avoit fait insérer, je serois presque tenté de croire que les peintres vitriers qui embrassoient alors les deux arts, présageant dès lors la ruine que les vitres blanches pourroient causer à la peinture sur verre, ne se prêtèrent pas volontiers à les employer; tant il répugne de se figurer que des mains si habiles, dès le XIII[e] siècle, à traiter les compartiments de toutes sortes de grisailles en lacis, dont nous avons parlé en traitant de la peinture sur verre de ce temps-là, dont la plupart des églises de l'ordre de Saint Benoît et de Saint Bernard, et dont l'Église de Paris conserve elle-même des vitraux dans quelques chapelles au pourtour du chœur, ayent si grossièrement traité les vitres blanches dont nous venons de parler. »

Comme on le voit, le principal argument dont Le Vieil se sert pour démontrer que le vitrail blanc était à ses débuts au XIV[e] siècle consiste dans l'imperfection du verre employé en cette circonstance, et dans ce qu'il appelle le mauvais goût de l'assemblage des plombs. Il s'appuie encore sur ce fait que le chapelain donateur a cru devoir se faire représenter sur un de ces vitraux, accompagné d'une inscription destinée à immortaliser sa munificence. Notre auteur est singulièrement naïf de ne pas comprendre que le bon chapelain a cédé simplement à un mouvement de vanité, et que son but était, non pas de constater l'importance de ses verrières blanches, mais bien de profiter d'une occasion pour passer lui-même à la postérité. Son cadeau à la cathédrale de Paris est avant tout son portrait, et les vitraux en sont le prétexte. Peut-être, cependant, ces verrières avaient-elles une certaine valeur, mais seulement en ce sens qu'elles étaient formées de verre parfaitement blanc, comme Le Vieil l'a constaté, au lieu de verre verdâtre, selon la fabrication relativement défectueuse du moyen âge. C'est ainsi probablement qu'il faut comprendre ce que Juvénal des Ursins dit des « chassis de verre » du château de Bicêtre. Quant à la conclusion tirée de tout cela par Le Vieil, elle est puérile; elle prouve qu'il ne connaissait pas les vitraux en simple mise en plomb des XII[e] et XIII[e] siècles, encore assez nombreux dans plusieurs églises de France et d'Allemagne, et qui devaient l'être bien davantage à son époque.

noine de l'église d'Auxerre du temps de saint Louis. Il est nommé parmi les bienfaiteurs considérables de l'abbaye de Livry. . . . . »

LES ARCHÉOLOGIQUES

PAR DIDRON, A PARIS.



Cette donation de verrières faite à la cathédrale de Paris, au XIVᵉ siècle, par le chapelain Michel Darancy (ou de Drancy), nous rappelle que, vers la même époque, un chanoine nommé Pierre de Fayet disposa de deux cents livres parisis pour contribuer à l'exécution de la magnifique clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, ainsi qu'à celle de plusieurs vitraux placés dans le sanctuaire. Une belle sculpture du temps constatait la libéralité du chanoine[1]. Après avoir fait partie du musée des Petits-Augustins, fondé par Alexandre Lenoir, elle fut déposée au château de Versailles. M. Jeanron, directeur des musées nationaux, la transporta au Louvre, où elle est encore maintenant. Nous publions ici cette œuvre curieuse, malgré l'intérêt fort indirect qui la rattache à notre travail.

ÉDOUARD DIDRON.

1. On nous permettra de reproduire une intéressante description de la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris, faite au XVIIᵉ siècle par un moine de Saint-Germain-des-Prés, et qui fera comprendre au lecteur la place occupée par la sculpture dont il s'agit :

« Le cœur de l'Église Nostre-Dame est clos d'un mur percé à jour autour du grand autel. Au haut duquel sont représentés en grands personnages de pierre dorez et bien peints, l'histoire du Nouveau Testament avec des escrits au-dessoubs qui expliquent lesdites histoires.

« Le grand crucifix qui est au-dessus de la grande porte du cœur, avec la croix, n'est que d'une pièce : et le pied d'iceluy fait en arcade d'une autre seule pièce : qui sont deux chefs-d'œuvre de taille et sculpture.

« Au bas d'iceluy, du costé de midy, dans la nef, se voit une grande figure de la vierge Marie, faicte d'une seule pièce, ornée d'une robbe, devant laquelle se font à toutes heures une infinité de prières : et mesme l'on tient y avoir esté faict quelque miracle.

« Du mesme costé, vers le grand autel, est une autre figure de la susdite Vierge, appelée Nostre-Dame de consolation. Et auprès il y a la figure d'un archevesque : où sont gravées ces paroles :

« Noble homme Guillaume de Melun, archevesque de Sens, a fait faire ceste histoire entre ces « deux pilliers en l'honneur de Dieu, de Nostre-Dame et de Monsieur Sainct Estienne. »

« En continuant vers Orient, l'on voit la figure d'un homme d'église, ornée d'une Dalmaticque, à costé duquel ce qui suit est gravé :

« Maistre Pierre de Fayel, chanoine de Paris, a donné deux cens livres pour ayder à faire ces « histoires, et pour les nouvelles verrières qui sont sur le cœur de ceans. »

« Continuant vers le costé de Septentrion, vis-à-vis de la porte rouge rendant du cœur au cloistre, l'on void les noms des sculpteurs qui ont fait toutes les figures du tour dudit cœur. Où près d'une statüe d'un homme à genoux les mains jointes sont ces paroles gravées :

« C'est maistre Jean Rauy, qui fut masson de Nostre-Dame de Paris, par l'espace de XXVI ans, « et commença ces nouvelles histoires : et maistre Jean le Bouteiller les a parfaites en l'an « MCCC.LI. »

Voir le « Théâtre des antiquitez de Paris », par le R. P. F. Jacques Du Breuil, Parisien, religieux de Sainct-Germain des Prez. Paris, 1639, p. 10 et 11.

# LE STYLE OGIVAL

## EN ANGLETERRE ET EN NORMANDIE

La Normandie est sans doute la plus belle des provinces de la France. Il n'en est du moins aucune qui soit plus riante, plus fertile, plus industrieuse, plus riche, à toutes les époques, en grands hommes et en beaux monuments. Aucune n'a eu au moyen âge une histoire aussi brillante et n'a vécu d'une vie aussi indépendante. Mais, précisément à cause de cette circonstance, la Normandie, au point de vue de l'art, se trouve plus étroitement unie à l'Angleterre qu'à la France elle-même ; et, ce qui est singulier, cet état de choses se continue près d'un siècle après la réunion de la province à la couronne, pendant toute la période la plus féconde du moyen âge.

Après avoir fait l'éducation artistique de l'Angleterre, la Normandie s'est plus tard laissé entraîner à sa suite, au moment même où elles venaient l'une et l'autre d'emprunter directement à la France royale les premiers éléments de l'art gothique. Les deux pays ne doivent donc pas être séparés, quand il s'agit d'essayer une statistique du style ogival, et c'est alors à l'Angleterre qu'il appartient de figurer en première ligne.

D'autres provinces françaises, toutes celles de la région de l'Ouest, depuis le Mans et Angers jusqu'à Bayonne, ont été, comme la Normandie, gouvernées par les souverains de l'Angleterre. Mais cette réunion dans les mêmes mains de pays si divers a été, cette fois, sans conséquences artistiques. On s'efforce, depuis plusieurs années, de trouver en Angleterre quelques traits du style domical de l'Anjou et, en Gascogne, quelques traces tout aussi douteuses du style ogival anglais. Nous verrons, en étudiant le style ogival du sud-ouest de la France, que ces imitations sont dans tous les cas de peu d'importance.

Ces résultats si différents d'événements analogues se conçoivent aisément.

D'abord, il n'y a plus de conquête, c'est-à-dire de population qui se transplante avec sa civilisation et son art, mais seulement des successions et des mariages qui, en concentrant le pouvoir, laissent chaque province à ses traditions particulières. Il n'y a pas davantage de supériorité constatée et évidente d'un pays sur l'autre, en fait d'art. Les réunions s'opèrent tard, lorsque chaque ville a ses artistes et son école, qu'on ne changera pas sans de graves motifs.

Enfin, et cette raison doit surtout être invoquée pour la période ogivale, le voisinage est infiniment moins grand. La mer est devenue dans ces derniers siècles une barrière et une séparation entre la Normandie et l'Angleterre ; mais il n'en était pas de même au XIII$^e$ siècle. Malgré la confiscation qui s'effectua sous Philippe-Auguste et les courtes guerres qui en furent la suite, elle unissait les deux bords de la Manche, comme le Rhin réunit ses deux rives, par la navigation et le commerce. Caen ou Coutances pouvaient donc avoir et avaient réellement, à en juger par leurs monuments, plus de relations avec Londres et avec Cantorbéry, cette autre capitale de l'Angleterre au point de vue religieux, qu'elles n'en avaient avec Paris.

N'oublions pas aussi que la plupart des abbayes et des cathédrales normandes avaient été dotées, comme les compagnons de Guillaume, avec les fruits de la conquête, et possédaient encore de nombreux domaines en Angleterre. Il en résultait de fréquents voyages et souvent des importations artistiques. Ce qui est certain, c'est que les monuments ogivaux de la Basse-Normandie sont plus anglais que français par le style.

Il y avait là un sujet aussi neuf qu'intéressant, lorsque nous l'avons effleuré pour la première fois, en 1850, dans une lettre à M. de Caumont, sur sa statistique monumentale du Calvados [1]. Depuis et en attendant qu'un second voyage en Angleterre nous permît de l'approfondir davantage, le Rév. John L. Petit [2], M. Parker [3], et surtout M. Viollet-le-Duc [4], ont, à plusieurs reprises, appelé l'attention du public archéologue sur une partie des faits que nous avons à présenter aujourd'hui. Il ne sera cependant pas inutile de résumer ces faits, de les compléter et de les rectifier parfois, et de leur donner leur signification véritable.

Nous commencerons par rappeler que, pour le style roman, l'analogie est

1. « Bulletin monumental », 1850, p. 421.
2. « Architectural studies in France », Londres, 1854, ch. I, p. 2 ; ch. X, p. 140.
3. « Progrès comparés de l'architecture en Angleterre et en France », « Bull. mon. », 1860, p. 480.
4. « Dictionnaire d'architecture », t. II, p. 360; t. V, p. 167.

complète et constante des deux côtés de la Manche. Il est vrai que l'Angleterre n'avait pas d'architecture au moment de la conquête ; car les informes essais des constructeurs saxons ne méritent pas ce nom. Dès lors il était naturel que les nouveaux maîtres de la Grande-Bretagne demandassent longtemps leurs artistes à la Normandie. Mais ce style roman est uniforme dans les différentes parties de l'Angleterre ainsi que de la Normandie, et il n'a que peu de points de contact avec les autres styles romans qui se partagent le sol français.

Il est superflu d'énumérer ici les caractères si tranchés de l'architecture anglo-normande à l'époque romane. Tous nos lecteurs connaissent ces plans simples et grandioses, avec deux grosses tours à la façade occidentale ; cette excellente disposition des masses architecturales ; cette solidité d'autant plus grande que le vaisseau central n'est jamais voûté. On connaît aussi cette ornementation, souvent si abondante, mais toujours un peu rude et sauvage, presque toute en zigzags, en damiers, en billettes et autres moulures géométriques, sans figures et sans feuillages, ou peu s'en faut. Elle semble vraiment « taillée au marteau », et non « sculptée au ciseau », selon la distinction proposée par M. Parker, d'après le texte de Gervais de Cantorbéry.

Peut-être les grands édifices romans de l'Angleterre sont-ils supérieurs à ceux de la Normandie et généralement plus avancés, parce qu'ils sont d'une date un peu postérieure. C'est dans la seconde moitié du xi$^e$ siècle, en effet, que se fondent les principaux monastères de la Normandie, tandis qu'en Angleterre, la première moitié du siècle suivant est l'époque de grande fécondité.

Arrivons vite à la transition, sauf à revenir quand il en sera besoin sur certains caractères de cet art roman. La transition se présente en Angleterre de la même manière qu'en Normandie, mais avec plus de netteté dans les dates. L'ogive y est employée tardivement ; elle est même tout à fait inconnue, non-seulement au xi$^e$ siècle, mais pendant la première moitié, ou tout au moins le premiers tiers du xii$^e$. On n'en voit point dans les constructions primitives des cathédrales de Cantorbéry et de Rochester, consacrées l'une et l'autre en 1130. Le chœur de Péterborough, bâti de 1117 à 1143, les transepts du même édifice, élevés de 1155 à 1177, la nef d'Ely, qui n'est pas antérieure à 1174, n'en offrent pas davantage. A la vérité, ces dernières constructions ont été faites en continuation d'ouvrages antérieurs ; mais elles n'en prouvent pas moins combien l'ogive était rare encore et sans influence en Angleterre ; combien elle y est étrangère au style roman du xii$^e$ siècle, qui, du reste, n'en avait pas besoin et s'en passe parfaitement pour réaliser ses conceptions les

plus grandioses et les plus complètes. A la même époque, dans tout le nord de la France, de quelque façon qu'un édifice eût été commencé, assurément on n'aurait pas eu assez d'égard à la symétrie pour le continuer sans ogives, et on userait de même de toutes les autres ressources du style ogival.

Lorsque l'ogive arrive enfin en Angleterre, elle est employée çà et là, en vue de certaines convenances architecturales, mais exceptionnellement. Elle ne se propage pas vite, parce qu'on en tire d'abord peu de parti. L'église de Kirckstall, bâtie de 1152 à 1182, et où l'on s'est servi de l'ogive pour les grandes arcades qui mettent la nef en communication avec les bas-côtés, a longtemps passé pour le plus ancien monument à date certaine où l'on pût constater sa présence[1]. Malmesbury et Fountains-Abbey en offrent cependant à la même place. Mais si Fountains-Abbey, par exemple, a été fondée en 1132, on parle d'un incendie en 1140, et on ajoute que l'abbé John d'York rebâtit son église en 1204, depuis les « fondements »[2]. Les mêmes incertitudes règnent sur la date de Malmesbury, car la dernière édition du Glossaire d'architecture[3] fixe à 1150 l'époque approximative du « triforium » en plein cintre qui repose sur les arcades ogivales du rez-de-chaussée, bien que tout l'édifice ait été bâti, selon Rickmann, de 1115 à 1139[4].

Les archéologues anglais ont cherché à découvrir quelques ogives plus anciennes que celles de Kirckstall dans la rotonde du Saint-Sépulcre à Northampton, fondée avant 1127, et dans l'église de Saint-Barthélemy de Smithfield à Londres (1123 à 1133). Mais on a reconnu bien vite que, dans l'un et l'autre cas, les arcs aigus ne pouvaient guère appartenir à la fondation primitive[5].

D'après M. Parker[6], il y aurait des ogives anciennes à Sainte-Croix de Winchester, fondée en 1136 par Henry de Blois, frère du roi Étienne, et dont la construction s'est prolongée, dit-on, pendant vingt ans au moins. Mais nous n'avons pas remarqué, pour notre part, dans cette curieuse église, d'autres ogives primitives que celles qui résultent de l'intersection des arcs en plein cintre du triforium, en avant des fenêtres ; et, à proprement parler, ce ne sont pas des ogives, quoique le docteur Milner ait vu là, précisément, la

1. « . . . . . The earliest exemples of the pointed arch in England of which the dates can be satisfactorily ascertained, appear to be the church of Kirkstall, begun A.D. 1152 and Lanescout priory dedicated 1169 » (« Glossaire » de PARKER, édition de 1850, t. I, p. 38).

2. RICKMAN, édition de 1862, p. 162.

3. « Glossary of architecture », pl. CCXVI.

4. RICKMAN, p. 156.

5. RICKMAN, p. 159 et 160.

6. RICKMAN, éd. de 1862, p. 163.

source de tous les arcs aigus. Du reste, l'église de Sainte-Croix, bâtie par un Français, montre, comme nous le verrons bientôt, des traces plus positives de l'art gothique et de l'influence française.

L'ogive ne se montre guère en Angleterre avant 1150. Elle n'y devient réellement habituelle et systématique, elle n'est par exemple adoptée pour les fenêtres, qu'à partir de 1175, après les travaux de Guillaume de Sens, et encore pas partout, il s'en faut de beaucoup; tandis qu'en France elle est parfaitement systématique trente ans plus tôt, depuis Saint-Denis, dans toutes les provinces du domaine royal.

La voûte d'arêtes sur nervures, autre élément, plus important encore, du style ogival, serait, si l'on s'en rapportait aux livres élémentaires d'archéologie, bien antérieure à l'ogive en Angleterre et plus ancienne même qu'elle ne l'est en France, ou dans aucun autre pays de l'Europe. Mais on était tombé à cet égard dans une méprise, très-excusable à vrai dire, quoiqu'elle semble évidente aujourd'hui. Chose singulière! vers l'époque où l'on couvrit, pour la première fois, les nefs de Saint-Étienne et de la Trinité de Caen, de voûtes toutes romanes et normandes par l'ornementation, mais toutes gothiques par l'origine, on se mit aussi en Angleterre à introduire après coup des voûtes à nervures, non pas sur le vaisseau central, mais dans les bas-côtés des églises romanes.

Occupons-nous d'abord de la Normandie où la question a été mieux étudiée. L'abbaye aux Hommes, de Caen, avait été destinée probablement à recevoir un jour des voûtes sur la grande nef, si les progrès incessants de l'art de bâtir permettaient de les établir solidement. Il suffit, pour admettre la possibilité de ce fait, de voir quelle épaisseur atteignent les murs et les piles, tandis que dans des monuments pour le moins aussi vastes, mais un peu plus anciens, tels que Saint-Germain-des-Prés et surtout Saint-Remi de Reims, piles et murs restent remarquablement minces. Il n'en est pas moins positif que la nef principale de Saint-Étienne a été d'abord achevée sans voûtes. Le fait était soupçonné et à peu près admis depuis longtemps [1]. M. Parker [2] et M. Bouet [3] en ont donné la preuve incontestable, en signalant l'arcature au-

1. Dans son « Voyage archéologique en Normandie », publié à Londres en 1836, et traduit à Caen par les soins de M. de Caumont en 1838, M. Gally-Knight disait déjà : « La voûte de la nef de Saint-Étienne est évidemment normande; il peut cependant se faire qu'elle ait été ajoutée à une époque plus récente ». Et plus loin : « Il y a dans les petites colonnes auxiliaires qui aident à supporter les voûtes de Saint-Étienne, dans la manière dont elles sont adaptées et dans leurs ornements, quelque chose qui vient donner un nouveau poids à l'idée de l'addition subséquente de la voûte en pierre. »

2. « Mémoires de l'Institut des architectes britanniques », 1863.

3. « Bulletin monumental », 1862, p. 57, et 1863, p. 769.

jourd'hui bouchée qui règne en arrière des retombées de la voûte actuelle et qui a certainement soutenu un simple plafond. Cependant, quand les piles de la nef furent fondées, on songeait apparemment à de grandes voûtes d'arêtes embrassant deux travées, puisque ces piles sont alternativement inégales, en raison du poids inégal qu'elles devaient recevoir. M. Bouet, dans son premier mémoire, avait expliqué cette disposition par l'existence d'arcades transversales, placées de deux en deux travées, et soutenant la charpente, comme on le voit à Cérisy; mais il a constaté, depuis [1], qu'il n'avait rien existé à Saint-Étienne d'analogue à ces arcs de Cérisy. Il faut donc s'en tenir à l'hypothèse des voûtes d'arêtes simples, telles qu'on en voit sur les bas-côtés. Alors, les voûtes des galeries devaient aussi être des voûtes d'arêtes simples, et l'on en voit, en effet, les amorces dans la travée plus ancienne qui est contiguë aux transepts. Plus tard on semble avoir passé à l'idée de voûtes ou berceaux, comme celles de l'Auvergne ou de la Bourgogne, car la voûte actuelle des galeries de la nef est un arc de cercle, comme pour contre-buter ces berceaux. Mais nous le répétons, toutes réflexions faites, on se contenta prudemment de plafonds qui n'avaient aucun besoin d'être contre-butés. Comme c'était à regret, aussitôt que Poissy, Saint-Denis et d'autres monuments de l'Ile-de-France offrirent l'exemple des voûtes d'arêtes sur nervures, à la fois légères et solides, on s'empressa d'en élever de pareilles sur la nef de la grande abbaye de Caen. Mais l'architecte était normand et ne prenait aux monuments du domaine royal que l'idée des voûtes sur nervures, non leur ornementation. Toutes les sculptures des voûtes et des portions de mur qui ont été construites en même temps sont donc géométriques, sans aucun feuillage, et restent conformes au style roman de Normandie.

L'abbaye aux Dames ou de la Trinité, fondée à Caen par la reine Mathilde, lorsque Guillaume le Conquérant fondait l'abbaye aux Hommes, donne lieu aux mêmes observations ; avec cette différence qu'il reste seulement quelques pans de mur de la construction primitive. Mais, quoique l'édifice ait été remanié et embelli à une époque postérieure, vers le commencement du XIIe siècle, il ne comportait point encore de voûtes sur la grande nef. M. Ruprich-Robert, qui restaure cet édifice, s'en est convaincu par des recherches approfondies, poursuivies parallèlement à celles de MM. Parker et Bouet, et qui ont abouti au même résultat, sauf pour quelques points de détail, à l'égard desquels il ne paraît pas en mesure de faire prévaloir définitivement son opinion.

1. « Bulletin monumental », 1863, p. 778.

Dans les environs de Caen, d'autres monuments secondaires, comme le prieuré de Saint-Gabriel, près de Creuilly, prennent aussi des voûtes après coup. Quelques-uns, moins importants encore, comme l'église paroissiale de Creuilly [1], sont conçus dès l'origine avec des nervures, car ils ont, en plan, des colonnettes posées diagonalement. Tous sont postérieurs aux voûtes de Saint-Étienne ou tout au plus contemporains ; mais aucun n'a d'histoire et de date précise. On peut dire approximativement qu'ils ont été bâtis entre 1140 et 1160, époque probable des voûtes de Saint-Étienne.

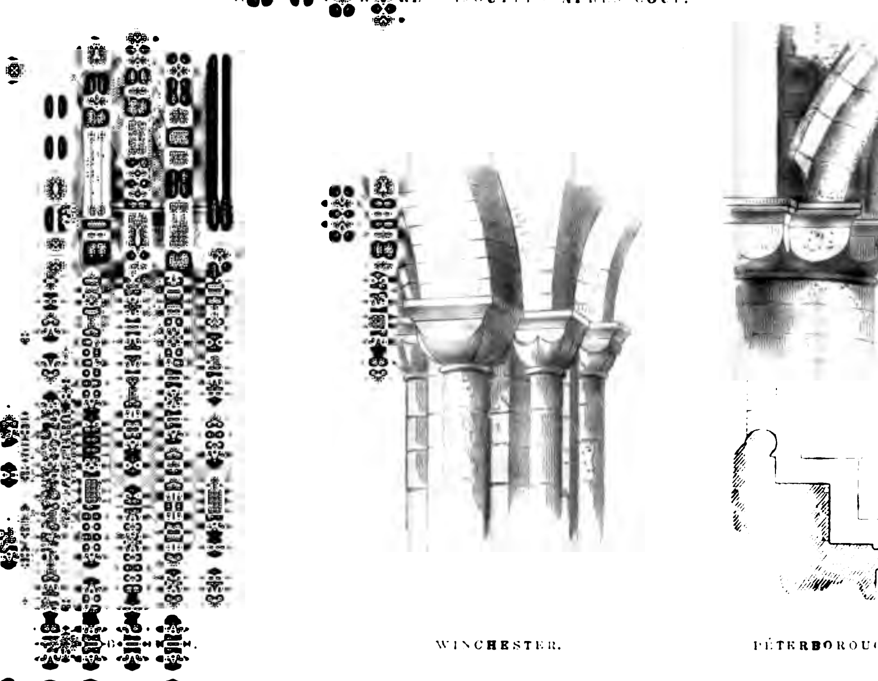
En Angleterre ce n'est pas sur le vaisseau central, mais dans les bas-côtés des églises romanes, que des voûtes à nervures sont ajoutées après coup. Il y avait déjà des voûtes simples, c'est-à-dire sans nervures, au-dessus des collatéraux des monuments dont il s'agit ici ; et rien n'indique que ces voûtes, de portée très-restreinte, manquassent de solidité, car les murs et les piliers sont demeurés inébranlables. Par des motifs de pur embellissement, à ce qu'il semble, on introduisit des nervures sous les arêtes des voûtes primitives, ou l'on remplaça en entier ces voûtes, sans rien changer à la forme et à la direction des supports inférieurs. Aussi, les colonnes engagées qui reçoivent la retombée des nervures, au lieu de leur faire face, conformément à un usage très-général et très-logique, se présentent-elles alors par l'angle de leurs bases et de leurs chapiteaux. Comme on a laissé les arcs-doubleaux en plein cintre et même en cintre outre-passé, ce qui est assez disgracieux, afin de ne pas modifier les hauteurs d'étages ; et comme les profils des nervures diagonales sont très-simples, en tore unique, par exemple, l'illusion est complète.

Habitué cependant à voir les chapiteaux faire face aux nervures, je conçus des doutes sur l'authenticité des voûtes de Péterborough, en visitant cet édifice, car jusque-là je l'avais tenu, d'après les livres et les dessins, pour tout à fait homogène. M. Parker, qui avait bien voulu me servir de guide, m'indiqua aussitôt un moyen d'éclaircir ce soupçon, et, en montant sur la clôture du chœur, je pus m'élever à la hauteur des chapiteaux. Quelle ne fut pas ma satisfaction en voyant là qu'un antiquaire, aussi défiant et plus autorisé que moi, s'était permis de marteler le mortier, à la jonction des nervures avec les autres arcs, et peut-être de casser une pierre ! Dans tous les cas, cette pierre est cassée, et on constate nettement, en cet endroit et en plusieurs autres, que les moulures des arcs latéraux, nécessairement primitifs, puisqu'ils supportent les murs, se continuent derrière les nervures, comme le montrent les deux croquis de la page qui suit.

1. Voyez la « Statistique monumentale du Calvados », par M. DE CAUMONT, t. Ier.

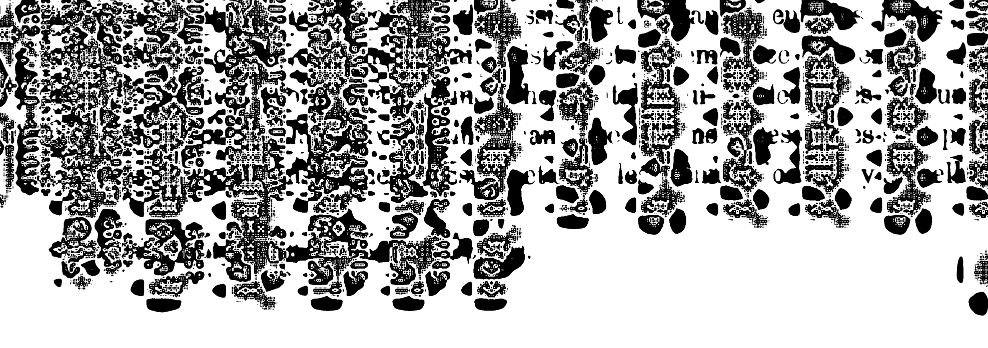
[illegible] éduire à trois centimètres l'épaisseur de la [illegible] re du tore, et marteler les moulures posté- [illegible] forme actuelle.

[illegible] RES VOUTÉES APRÈS COUP.



[illegible] H. WINCHESTER. PÉTERBOROUGH.

[illegible] son Dictionnaire d'architecture[1], un dessin [illegible] borough. Il fait remarquer la manière dont [illegible] monostyle a été morcelé et subdivisé en au- [illegible] pour recevoir les diverses retraites des arcs [illegible] ainsi que les nervures. Il ne doute donc pas [illegible] En effet, [illegible]



ment à Péterborough une solution de continuité, aussi nette que possible, entre les nervures et le reste de la construction. Elles ont donc été ajoutées après coup, je le répète, et les chapiteaux sur l'angle desquels elles reposent étaient déjà nécessaires pour recevoir les naissances des voûtes d'arêtes simples. C'est cette dernière forme de voûtes qu'ils accusent, car c'est avec elle, et avec elle seule, qu'ils s'accordent.

Après Péterborough, nous avons visité Winchester, puis Romsey, et, dans ces deux monuments, les mêmes vérifications de l'authenticité des nervures avaient eu lieu et avaient donné les mêmes résultats. Partout le mortier avait été enlevé de façon à mettre en évidence le remaniement des voûtes.

A Winchester, où les nervures remonteraient aux dernières années du XIe siècle, si elles étaient primitives, il n'y en a pas dans toutes les travées, de sorte que le même pilier, offrant des deux côtés le même nombre de colonnes et le même arrangement de chapiteaux, supporte, d'une part, des voûtes à nervures et, de l'autre, des voûtes d'arêtes simples. C'est là que l'on voit le mieux combien des piliers tels que ceux de Péterborough sont motivés par la voûte romane, et non par la voûte gothique. Aussi, le fait de l'adjonction après coup des nervures de Winchester a-t-il été reconnu depuis longtemps. En 1846, au meeting de l'Institut archéologique qui eut lieu à Winchester même, M. Willis, en esquissant l'histoire architecturale de cette cathédrale, disait déjà que « les voûtes d'arêtes simples sont de la construction originale, et que les additions aux piliers, ainsi que les voûtes à nervures, appartiennent à une seconde structure [1]. »

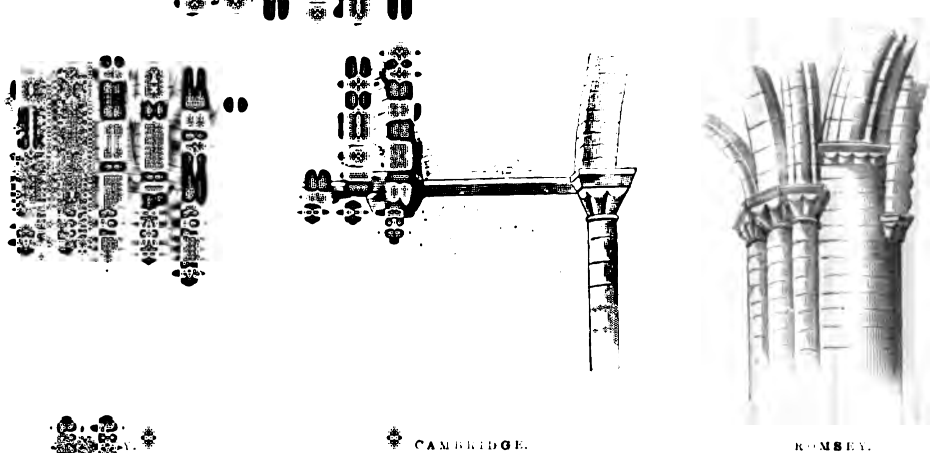
J'avais pensé que M. Willis pouvait seul avoir « dégradé » les voûtes de Péterborough aussi bien que celles de Winchester et de Romsey pour en vérifier l'anthenticité, et je n'ai pas manqué d'interroger sur ce point le savant professeur de Cambridge. Mais, si je me rappelle bien l'explication qu'il m'a donnée verbalement, tout en convenant qu'il avait fait les vérifications dont il s'agit, il ne jugerait pas qu'on dût en tirer nécessairement les mêmes conclusions que moi. Tout s'expliquerait à la rigueur par l'inexpérience et les tâtonnements des architectes, sinon de Winchester, du moins de Péterborough.

Toujours est-il que M. Willis, le plus compétent des archéologues anglais, avait des doutes sur l'ancienneté réelle des voûtes à nervures dans son pays, et que ces doutes, loin d'être démentis par les vérifications qu'il a faites, ont été au contraire confirmés dans une mesure quelconque. Il faut donc se défier

1. « . . . . . Frame this infer that the plains groined vaults are of the original structure, and that the additions to the piers together with the ribbed vaults belong to the second structure. » « Meeting de l'Institut archéologique à Winchester », 1846. Londres, Longmann; Oxford, Parker.

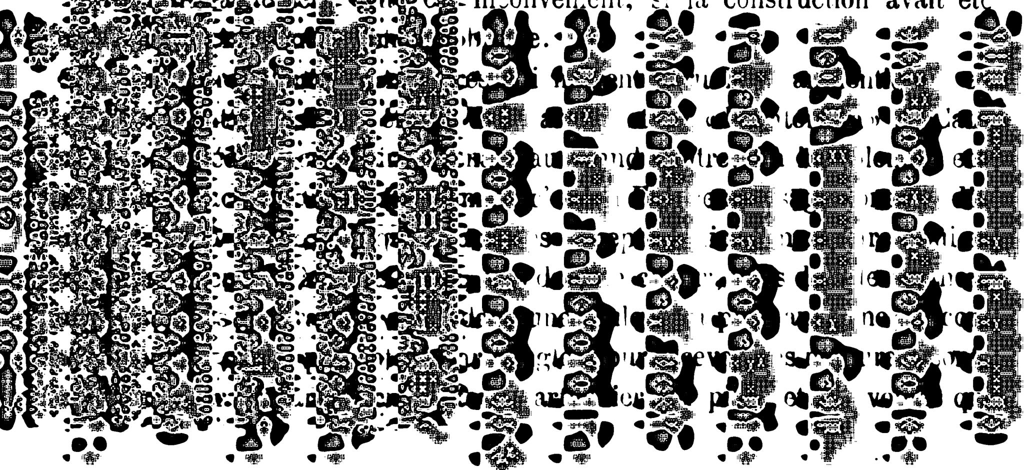
... nervures en Angleterre quand l'histoire ... Ainsi dans la crypte de Glocester, où elles ... an 1100, on aperçoit, sur la seule inspec- ... abord cantonnés de plusieurs colonnes, ont ... rvures ont été ajoutées, l'aspect d'une grosse


...UTES ET NERVURES PRIMITIVES.


CAMBRIDGE. ROMSEY.

... hapiteau est à un niveau plus bas. De même ... e, bâtie au retour des premières croisades ... les consoles qui reçoivent aujourd'hui la ... étaient destinées à des arcs-doubleaux per- ... parait des travées alternativement carrées ... u'aujourd'hui la nervure, carrée en section ... s'enfonce et se perd d'un côté dans la mu- ... ci-dessus.

... inconvénient, si la construction avait été





forment évidemment un ensemble homogène. Malheureusement, ni pour Warvick, ni pour le « Lavatorium » de Cantorbéry on n'a de dates positives. On sait seulement que cette dernière construction est postérieure à l'ensemble de la cathédrale, consacrée en 1130, et où il n'y a pas plus de nervures que d'ogives.

La crypte de la cathédrale d'York et quelques parties de l'abbaye de Romsey offrent aussi des nervures appartenant à la construction primitive. Le plan des piliers, la direction des chapiteaux et l'appareil des retombées de voûtes servent à le constater. Dans l'abside carrée de Romsey, les arcs-doubleaux qui marquent la naissance des chapelles présentent à leur sommet deux claveaux plus longs que les autres, et forment une saillie triangulaire sur laquelle viennent s'appuyer les nervures à section carrée, dont les supports n'avaient pas été ménagés dans la partie inférieure de la construction. Sur un autre point de l'église, un seul pilier, construit en dernier lieu, a des chapiteaux disposés de manière à faire face aux nervures, qui, par conséquent, sont anthentiques dans cette travée [1]. Du reste la crypte d'York et les chapelles de Romsey ne dateraient, d'après le Glossaire d'architecture, que de 1160 environ [2], époque où le système des voûtes à nervures était depuis longtemps pratiqué en France sur la plus grande échelle et devait naturellement commencer à se répandre dans les pays circonvoisins.

Aussi bien, comment la voûte à nervures aurait-elle été inventée en Angleterre, où les architectes romans n'en avaient aucun besoin, on peut le dire, pour réaliser leurs conceptions les plus grandioses et les plus complètes? En effet, ils ne cherchaient pas, comme les nôtres, à voûter les nefs principales; ils se contentaient, sans regrets, de plafonds lambrissés ou de charpentes apparentes, et parfois, en plein XII^e siècle, ils ne faisaient pas du tout de voûtes, même sur les bas-côtés, notamment dans la belle abbaye de Waltham et dans la cathédrale de Rochester. Or, quand il s'agit simplement de voûter des bas-côtés, dont les travées, aussi larges que longues, ne dépassent guère six mètres de portée ; lorsque d'ailleurs on ne se sert pas de l'ogive, la voûte d'arête à la romaine suffit parfaitement et vaut mieux, à tout prendre, que la voûte gothique à nervures. Moins ouvragée, sans doute, et par conséquent moins riche d'aspect, elle est plus correcte, plus simple, et sa solidité ne laisse rien à désirer. C'est ce que pensaient certainement les artistes qui ont élevé, vers 1170, les travées occidentales de la nef d'Ély, car ils ne pouvaient point ne pas con-

1. Voyez sur la gravure précédente, n° 2, ce pilier de Romsey et un de ceux où les nervures ont été intercalées, tant bien que mal, derrière les retombées des autres arcs.

2. « Glossaire d'Architecture », pl. IV.

naître l'exemple tout voisin de Péterborough, où l'imitation, peut-être irréfléchie, des voûtes françaises avait fait introduire après coup des nervures.

Le premier édifice anglais un peu considérable, dont le plan primitif comporte des voûtes sur la nef principale, est en même temps le premier où on ait su tirer parti de la voûte à nervures, si ce n'est pas celui où on la rencontre pour la première fois avec une date précise. Mais le chœur de Sainte-Croix de Winchester dont il s'agit ici a été élevé, comme nous l'avons vu, par un prélat français et probablement sous une influence française. Postérieur à la nef, où les nervures ont été ajoutées, et qui n'a elle-même été commencée qu'en 1136, il est, selon toute apparence, moins ancien que le chœur de Saint-Denis, auquel il ne saurait être comparé sous aucun rapport. Il est néanmoins remarquable en Angleterre par l'emploi raisonné de la voûte à nervures, et par la substitution, non moins caractéristique, des chapiteaux en feuillages aux chapiteaux cubiques ou godronnés du style roman de Normandie. Toutefois je ne suppose pas que l'église de Sainte-Croix ait eu pour architecte un Français. — Elle est encore anglaise par trop de côtés. — Mais l'artiste qui en dirigea la construction pourrait avoir été envoyé en France par Henri de Blois et s'être approprié même incomplétement le style français d'architecture.

Un fait analogue s'observerait à Rochester, où l'on a adopté, vers 1150, non pour l'ensemble de la façade, mais seulement pour la grande porte occidentale, le type français avec statues aux jambages, si différent des types anglo-normands. — De pareilles traces d'influence française et gothique se montrent çà et là pendant le second tiers du douzième siècle en Angleterre; mais tout ce dont il faut s'étonner, c'est qu'elles ne soient pas plus importantes encore, quand on considère d'une part l'évidente supériorité de Saint-Denis, ainsi que de nos premières églises gothiques, sur les plus belles constructions romanes : et quand on songe à la facilité, à la fréquence des communications entre l'Angleterre et Paris ; quand on voit, par exemple, un évêque de Salisbury, le contemporain et le voisin le plus proche de Henri de Winchester, exprimer dans une lettre, qui s'est conservée jusqu'à nous, toute son admiration pour Suger, qu'il compare à Salomon [1], et pour l'église de Saint-Denis qu'il dit être venu visiter.

FÉLIX DE VERNEILH.

1. Voyez dans Félibien, « Hist. de l'abbaye de Saint-Denis », p. 184, la lettre de Joséél de Salisbury, qui date de 1148.

*(La suite à la livraison prochaine.)*

# APERÇU ICONOGRAPHIQUE

## SUR SAINT PIERRE ET SAINT PAUL [1]

### SAINT PIERRE SEUL.

Les deux apôtres ensemble représentent l'Église romaine, la mère et la maîtresse de toutes les Églises particulières ; par extension, ils représentent l'Eglise tout entière. C'est plus proprement et plus directement comme son chef et son représentant que saint Pierre apparaît isolé : il n'est plus seulement alors le premier ministre de Jésus-Christ, il est son vicaire et son lieutenant dans toute la force du terme : il tient sa place, il le supplée ; il est le Moïse de la nouvelle loi et, par excellence, le pêcheur des âmes et le pilote de l'Église. Nous allons successivement voir comment l'art chrétien a rendu à sa manière ces trois idées capitales.

Saint Pierre pêcheur et batelier. — Si l'Église se complaît au souvenir de la première profession de son chef, ce n'est pas seulement en esprit d'humilité, c'est surtout à raison du sens figuré auquel le Sauveur a donné la sanction de sa bouche divine : saint Pierre est devenu « pêcheur d'hommes » [2], et sa barque, la figure de l'Église. Sur bon nombre de monnaies pontificales, à partir du xv$^{e}$ siècle, on voit cette barque conduite par le seul pilote qui ait reçu une assurance certaine contre les écueils et les tempêtes ; ou bien, du sein de cette barque, le pêcheur sacré jette ses filets pour tirer les hommes de la mer du monde. C'est aussi, il paraît, du commencement de ce siècle que date, pour sceller les brefs apostoliques, l'usage du sceau connu sous le nom d' « anneau du pêcheur », parce qu'il représente le même sujet.

1. « Annales Archéologiques », vol. xxiii, pages 26, 138 et 265 ; vol. xxiv, pages 93 et 161.
2. Matth. iv, 19.

Quelle est l'origine de ces compositions ? En remontant la suite des âges, comme œuvre du XIVe siècle, nous rencontrons sous le portique de la basilique du Vatican la célèbre mosaïque de Giotto dite de la « Navicella ». Nonobstant les retouches considérables qu'elle a subies, nous pouvons croire, d'après le caractère de la composition, qu'elle n'a point été gravement altérée, quant aux parties essentielles. Elle représente proprement le fait évangélique rapporté au XIVe chapitre de saint Matthieu, lorsque les apôtres, montés sur une barque et assaillis par des vents contraires, virent le Sauveur s'avancer vers eux, marchant sur les eaux, et que saint Pierre, s'étant mis à marcher de même pour le rejoindre, mais ayant eu un moment de doute, commençait à s'enfoncer. Saint Pierre y est représenté au moment où Notre-Seigneur tend la main pour le soutenir, et l'on voit dans la barque ses onze compagnons, diversement impressionnés. La scène, rigoureusement, est historique; mais son sens figuré est trop connu et trop senti pour que nous ayons besoin de justifier la place que nous lui donnons.

Si, parmi les œuvres du moyen âge, en dehors des séries de tableaux rapportant la succession des faits conformément aux récits de l'Évangile, nous ne pouvons citer aucun autre exemple de la barque de saint Pierre représentée avec une signification directement plus symbolique, nous ne l'attribuons qu'à l'insuffisance de nos recherches.

Une miniature de notre Bible moralisée, en regard de l'arche de Noé, montre bien une barque; mais cette barque ne pourrait être considérée comme étant celle de saint Pierre que dans un sens très-éloigné. Saint Pierre ne la monte pas; sur l'ordre de Dieu, que l'on voit apparaître plus haut, il vient du ciel secourir trois chrétiens portés dans cette barque et en danger d'être submergés. Le texte porte : « Noé, que Diex délivre de si grand péril, signefie tout bon chrestien qui persévère en ferme foy, lequel Diex délivre de tout péril par la fermeté de sa foy ». Saint Pierre personnifierait donc ici, en quelque sorte, la fermeté de la foi, et en même temps l'aide et la lumière que l'Église, par la fermeté de ses décisions, apporte aux fidèles qui se confient en elle pour les soutenir et les diriger dans les dangers de cette vie.

La barque ou le vaisseau se retrouvent plus fréquemment parmi les monuments primitifs; le témoignage de Clément d'Alexandrie atteste qu'ils étaient de son temps fort usités comme emblèmes chrétiens, et il encourage l'usage qu'on en faisait, ainsi que celui de la colombe, du poisson, de l'ancre, de la pêche [1]. L'on ne peut douter que cette barque ou ce vaisseau ne fussent

1. « Pedag. », lib. III, cap. II; FOGGINI, « de beati Petri itinere », p. 491.

employés pour signifier l'Église ; le cardinal Pitra en a réuni dans son spicilége des preuves non équivoques [1]. Mais ce n'est pas seulement en souvenir de la barque de saint Pierre que l'Église est représentée sous cette figure; Tertullien, qui a fait cette comparaison, compare aussi l'Église à l'arche de Noé [2]. La disposition qui a fait donner le nom de nef à la partie principale de la basilique chrétienne est loin aussi d'être étrangère à l'emploi de ces mêmes figures.

Les diverses significations des emblèmes de la barque et du vaisseau se combinent, se pénètrent, se séparent de la même manière que l'on rencontre tour à tour séparé ou combiné le souvenir des poissons de la multiplication des pains, celui du poisson qui se trouva avec du pain sur les bords de la mer de Tibériade lorsque le Seigneur y apparut après sa résurrection, l'allusion aux poissons pêchés par saint Pierre dans les deux pêches miraculeuses, ou à celui qu'il ouvrit, sur l'ordre de son divin maître, et dans lequel il trouva la pièce de monnaie nécessaire pour payer leur tribut, le souvenir encore de Tobie, mais par-dessus tout le sens mystérieux de l'anagramme ἰχθύς, et enfin le rapport du poisson avec l'eau, la matière du sacrement de baptême.

Une ancienne pierre gravée, du petit nombre de celles dont le chevalier de Rossi admet l'authenticité [3], pierre qui, publiée pour la première fois par Aléander en 1626, et puis reproduite par Foggini, Mamachi et beaucoup d'autres [4], représente la barque montée par trois hommes nus; au-dessous l'on voit un gros poisson; au-dessus deux colombes, l'une posée sur la poupe, l'autre sur une sorte de hauban; à côté, sur les flots qui entourent la barque, apparaît saint Pierre soutenu par Notre-Seigneur avec leurs noms ainsi gravés : IHC. ΠΕΤ.

Foggini et Mamachi reproduisent aussi, d'après Buonarotti [5], un ivoire provenant, selon toute apparence, de l'antiquité chrétienne la plus reculée. Ce monument représente une barque montée par trois personnages : l'un

1. « Spicil. Solemn. », t. III, p. 404, 479.

2. TERT., « de Baptismo », cap. VIII, XII; MAMACHI, « Orig. et antiq. christ. », t. V, p. 293. On cite à ce propos ce passage de la première épître de saint Pierre : « Qui increduli fuerant aliquando, quando expectabant Dei patientiam in diebus Noe, cum fabricaretur arca : in qua pauci, id est octo animæ salvæ factæ sunt per aquam. Quod et vos nunc similes formæ salvos facit baptismus ». Cap. III, 20.

3. « Spicil. Solesmensi de christianis monumentis », ἰχθὺν exhibentibus, p. 563.

4. FOGGINI, « D. Pet. itin. », p. 493; MAMACHI, « Orig. et antiq. christ. », t. I, p. 261.

5. FOGGINI, « D. Pet. itin. », frontispice; MAMACHI, « Ant. chr. », p. 240; BUONAROTTI, « Osservazioni sopra alcuni medaglioni antiqui », p. 393; DE ROSSI, « Spicil. Solem. », p. 563. Nous citons les gravures des deux siècles derniers pour ce qu'elles valent, comme faisant connaître des éléments iconographiques, et nullement comme rappelant le caractère artistique des originaux.

d'eux jette un filet et prend un gros poisson, et la barque porte écrit sur ses flancs le nom de Jésus ainsi formé : IHCVC.

Il faut rapprocher de ces monuments le plus remarquable de tous, la lampe en forme de barque du musée de Florence, trouvée à Rome sur le mont Cœlius, relativement à laquelle nous n'avons d'ailleurs rien à ajouter.

Parmi les peintures du cimetière de Saint-Calixte, récemment découvertes par le chevalier de Rossi, et dont la copie est exposée au musée de Saint-Jean-de-Latran, l'on remarque une scène presque identique à celle de saint Pierre soutenu sur les eaux, tel que le représente la pierre d'Aléander; une colombe placée au-dessus rend le rapprochement plus sensible : on y voit aussi une barque ballottée par les flots et un pêcheur à la ligne, sujet qui se trouve également représenté avec le mot IXΘYC sur une des pierres gravées jugées authentiques par M. de Rossi [1].

Tout ce que l'étude des monuments a pu nous apprendre, tout ce que nous savons de l'opinion des hommes qui ont approfondi davantage ces questions nous a convaincu qu'à part les encadrements de pure décoration, quelques portraits, un certain nombre de signes professionnels et commémoratifs sur les pierres sépulcrales, il n'est aucune figure, admise dans les lieux sacrés où dormaient les martyrs et où étaient célébrés les saints mystères, qui n'ait été placée avec un sens chrétien et pieux [2]; nous nous croyons autorisé en conséquence à rapporter à saint Pierre des sujets qui, rencontrés partout ailleurs, pourraient à bon droit passer pour insignifiants. Nous comprenons cependant que nous ne jetons pas personnellement assez de jour sur la question pour entraîner tous nos lecteurs, et nous mettre en droit de leur demander autre chose que de suspendre leur jugement jusqu'à ce qu'il leur arrive d'ailleurs des lumières plus abondantes [3].

1. « Spicil. Solemn. », t. III, p. 566, pl. II, fig. 4.

2. Nous laissons à notre honorable et savant collaborateur la responsabilité de ses opinions en iconographie chrétienne. Nous avons dit autrefois, dans l'« Histoire de Dieu », et c'est notre conviction plus arrêtée aujourd'hui encore, que tous les sujets peints ou sculptés dans les catacombes ne sont ni pieux ni même chrétiens ; beaucoup d'entre eux appartiennent purement à l'ordre civil ou simplement à l'ordre séculier, et plusieurs procèdent directement des idées païennes. La croyance n'y est pour rien ; l'existence terrestre y est pour tout. Je me suis volontairement interdit de placer des notes sous les pages de M. le comte de Saint-Laurent, et je ne veux pas manquer à ma résolution en donnant ici les preuves de mon assertion qui paraît contredire, au moins dans une certaine mesure, l'opinion de mon collaborateur ; je me contente, une fois pour toutes, de faire cette réserve qui servira pour l'ensemble du travail important de M. de Saint-Laurent. J'apprécie en outre et très-hautement la science fort ingénieuse de M. le chevalier de Rossi ; mais je ne me rends nullement à toutes les explications symboliques qu'il donne des divers monuments des catacombes ou de la haute antiquité chrétienne. *(Note de M. Didron.)*

3. Nous croirions manquer à notre rôle de rapporteur, si nous ne mentionnions pas un vase

Prédiction du reniement et sa réparation. — Parmi les sujets peu nombreux répétés sur les anciens sarcophages chrétiens, la prédiction du reniement de saint Pierre est un de ceux que l'on rencontre le plus fréquemment, et M. de Rossi en a récemment publié dans son « Bulletin d'archéologie chrétienne » un exemple emprunté aux peintures des Catacombes. Ce sujet est ainsi représenté : Notre-Seigneur lève la main pour marquer qu'il parle, saint Pierre met ordinairement la sienne sur sa bouche pour rappeler ses trop présomptueuses promesses, et le coq, cet emblème de vigilance, est placé le plus souvent à leurs pieds, mais quelquefois sur un arbre. Cet arbre est d'ailleurs d'un feuillage qui permet toujours de le distinguer facilement du palmier sur lequel repose le phénix, et par conséquent d'éviter la confusion qui pourrait en résulter.

Les sarcophages offrent aussi quelques exemples de la représentation de l'acte même du reniement. Le seul qui soit remarquable est donné par l'un des plus beaux de ces monuments, qui est placé maintenant au musée de Saint-Jean-de-Latran[1], et où le Christ, élevé au-dessus de la figure allégorique du ciel ou de l'eau, fait le don du volume. La scène du reniement, placée à l'un des bouts et sculptée avec un faible relief, tandis que la face principale du sarcophage est presque de ronde bosse, y prend d'ailleurs un

en bronze découvert il y a peu d'années près de la voie Appia, dans une ancienne petite basilique, et maintenant conservé au musée Kircher. La forme de ce vase est celle d'une patène creuse, avec l'addition d'un long manche, et ses parois intérieures sont tout entières recouvertes de figures gravées au trait. On y voit, dans un médaillon central, une figure allégorique de l'Océan et tout autour une mer remplie de poissons et d'animaux aquatiques, au milieu desquels sont disposés symétriquement les quatre sujets suivants : 1° une barque montée par deux hommes imberbes, naviguant à la rame; 2° une autre barque montée par un homme barbu, naviguant à la voile; 3° un pêcheur à la ligne; 4° un homme dans des conditions qui font naturellement penser au jeune Tobie : il est posé sur un monticule, appuyé d'une main sur un long bâton qui semble être le manche d'une ligne, et l'autre main engagée dans la gueule d'un poisson, d'une manière parfaitement semblable à ce que l'on voit sur plusieurs fonds de verre chrétiens. Tous ces hommes sont nus; mais ceux dont la position ne dissimulerait pas suffisamment la nudité ont un voile qui leur pend de la ceinture.

Nous voulons d'autant moins essayer de prouver qu'il s'agit dans ce monument d'autre chose que d'une simple fantaisie, que nous tenons à faire distinguer les conjectures que nous mettons en avant comme pierre d'attente des opinions que nous croyons devoir soutenir d'après de solides fondements. Nous ferons remarquer toutefois qu'il n'est aucune des figures de ce singulier monument qui ne se retrouve ou n'ait des analogues dans les peintures des catacombes, les anciennes mosaïques et autres monuments chrétiens primitifs. Sa provenance chrétienne bien prouvée, il s'expliquerait très-naturellement dans un sens chrétien, surtout par rapport à saint Pierre. La mer, notamment remplie de tous ses habitants, rappelle le Jourdain ainsi habité dans les mosaïques de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure.

1. Bos., « Roma Sott. », p. 85; Raoul Rochette, « Tabl. des catacombes », pl. viii.

développement tout exceptionnel. Saint Pierre et la servante, dont les questions suffirent pour faire évanouir toutes ses bonnes résolutions, sont placés de chaque côté d'une colonne sur laquelle est posé le coq. Cet animal y reçoit lui-même une importance qui ne lui est point ordinairement accordée, et c'est à tort, selon nous, que cette position sur une colonne a été considérée comme faisant type, car nous ne voyons pas qu'on en ait cité aucun autre exemple.

Sur un sarcophage du musée de Marseille (n° 5), provenant des cryptes de Saint-Victor, qui aurait renfermé les restes de saint Chrysanthe et de sainte Darie, sa femme, selon l'auteur du livret, auquel nous pouvons sans doute nous en rapporter sur cette question purement historique, nonobstant le peu de connaissance qu'il paraît avoir de l'iconographie chrétienne, nous avons cru reconnaître le reniement à la suite de sa prédiction.

Quant au sujet de la prédiction du reniement, bien distinct, nous le répétons, du reniement lui-même, il joue véritablement un rôle des plus considérables parmi les sculptures des sarcophages; à tel point qu'on le voit occuper la première place au milieu de ces monuments, alors même que, divisés en arcature, leur arceau central semble uniquement réservé à la pensée du triomphe de Jésus-Christ ou de la toute-puissante intercession de sa divine mère [1].

Pourquoi donc ce choix d'un sujet qui, au premier abord, paraîtrait de nature à faire peu d'honneur au chef de l'Église? Évidemment, on n'y comprendrait rien, si l'on s'arrêtait à la seule idée de la faute prédite; mais il faut s'élever jusqu'à celle de la réparation. C'est ainsi que l'on rentre dans la pensée de délivrance et de triomphe, dans la pensée de rédemption qui fait le fonds commun de tous les monuments figurés de la première époque chrétienne, comme du christianisme lui-même tout entier.

Le Sauveur qui prédit la faute est celui qui, par la vertu de son sacrifice, expie toute faute; l'apôtre à qui elle est prédite recueillera tous les fruits de ce sacrifice, il s'y associera autant qu'il sera en lui par ses larmes et par son sang. C'est lui principalement qui sera chargé, après sa conversion, de confirmer les autres dans la foi avec une souveraine autorité, et de leur dispenser les fruits surabondants du sacrifice réparateur [2]. Chose admirable, c'est un pécheur qui convie tous les pécheurs à venir puiser avec lui et par son ministère à la source de toute grâce, de toute réparation, de toute béatitude.

Ce que nous disons là n'est point une simple conjecture : ou nous n'y com-

1. Il y en a plusieurs exemples au musée de Latran, un autre dans l'église de Saint-Trophime d'Arles.

2. « Ego autem rogavi pro te, ut non deficiat fides tua : et tu, aliquando conversus, confirma fratres tuos. » Luc. XXII, 32. — « Petrus negavit ut crederet. » Voir une note précédente.

prenons rien, et, avec nous, tous ceux qui se sont jamais occupés de ces monuments n'y ont rien compris, ou en voilà le sens qui ressort de tout leur ensemble, comme la conclusion résulte de prémisses bien posées.

Cependant le sujet que nous avons décrit, pris isolément, ne peut se comprendre ainsi qu'avec des sous-entendus, et tout conformes que soient ces sous-entendus en langage concis, à la manière condensée des monuments qui nous occupent, l'esprit sera plus satisfait quand il verra la pensée s'en produire avec plus d'expansion et de clarté. La signification attachée à la prédiction du reniement de saint Pierre est en effet développée au moyen de deux autres scènes qui, ensemble ou séparément, l'accompagnent presque toujours, et qui expriment à n'en pouvoir guère douter la double réparation de la pénitence et de l'application des mérites du Sauveur.

De la part de saint Pierre, la réparation de la pénitence alla jusqu'au martyre, et la première des deux scènes dont nous parlons est une allusion en effet au martyre du saint apôtre, selon le seul mode de représentation possible alors. La vue des instruments de supplice considérés comme tels, et le spectacle des tortures étaient absolument bannis de l'art chrétien. Saint Pierre, en conséquence, dans cette composition, ne subit pas le martyre, mais il y est conduit : circonstance d'autant mieux choisie qu'elle rappelle les termes dont Notre-Seigneur s'était servi pour prédire à son disciple non plus aucune faute, mais le genre de mort par laquelle celui-ci « devait glorifier Dieu ». « En vérité, en vérité », lui disait-il, « quand vous étiez jeune, vous vous ceigniez vous-même et vous alliez où il vous plaisait; mais, lorsque vous serez devenu vieux, vous étendrez vos mains, un autre vous ceindra et vous mènera où vous ne voudriez pas [1]. »

C'est aussi de cette manière qu'est ordinairement exprimée sur les sarcophages la passion du Sauveur lui-même. Il est amené devant Pilate qui se lave les mains, double circonstance souvent rendue par deux scènes distinctes [2]. Il arrive encore assez fréquemment que l'on établit un parallélisme

1. « Amen, amen, dico tibi, cum esses junior, cingebas te et ambulabas ubi volebas; cum autem senueris, extendes manus tuas et alius te cinget et ducet quo tu non vis. — Hoc autem dixit, significans qua morte clarificaturus esset Deum, et cum hoc dixisset, dicit ei : Sequere me. » JOAN., cap. XXI, v. 18, 19.

2. Le sarcophage publié dans les « Annales », t. XXII, p. 251, d'après une photographie que nous avons fait faire à Rome, en offre un exemple remarquable. Le sentiment de triomphe, qui domine dans la pensée de tous ces monuments, est exprimé sur celui-ci avec un relief tout exceptionnel : c'est un chant de victoire et de victoire par la croix. La croix elle-même est représentée dans l'arcade centrale et de la manière la plus propre à rappeler le (Labarum) de Constantin et la devise « In hoc signo vinces ». Sur les bras de cette croix, surmontée à son sommet d'une

entre le maître et le disciple, ainsi emmenés chacun de leur côté pour subir le même sort, conformément à la parole que Notre-Seigneur ajouta à celles que nous venons de rapporter, en disant à saint Pierre : « Suivez-moi ».

Le P. Dassy a publié un des sarcophages du musée de Marseille, divisé en cinq entre-colonnements, où, avec une variété du Christ triomphant dans le compartiment central, le Christ emmené et le lavement des mains à gauche, il a cru reconnaître à droite le martyre de saint Étienne, suivi de la prédiction du reniement de saint Pierre. D'accord avec le P. Dassy sur tout le reste, nous nous étions permis, dans une entrevue que nous avons eu l'honneur d'avoir avec lui, de lui contester saint Étienne et son martyre, par cette raison surtout qu'à l'époque où paraît remonter le monument, nous ne croyions pas que l'art chrétien eût encore admis aucun sujet de cette nature. Mais, peu après, nous avons vu le martyre de saint Étienne manifestement représenté sur un autre sarcophage du musée d'Arles (n° 131).

Ce dernier monument porte tous les caractères qui peuvent, parmi les monuments du même genre, le faire classer dans la catégorie des plus récents; il justifie ainsi, à sa manière, l'opinion qui fait considérer la représentation

couronne qui renferme le chrisme, on voit deux colombes, image probablement des âmes pieuses qui aiment à se reposer sur ce signe du salut; et, au-dessous, deux soldats, l'un éveillé et l'autre endormi. Ne serait-ce pas un double souvenir de ceux qui se convertirent sur le Calvaire, et de ceux qui dirent s'être endormis au saint sépulcre lors de la résurrection? A la gauche de cette composition centrale, on remarquera les deux scènes dont nous parlons, de Jésus-Christ conduit devant Pilate, et de celui-ci prêt à se laver les mains; mais là, c'est l'accusé qui juge, et le juge qui se sent condamné. L'attitude du Christ est vraiment belle : ses doigts levés annoncent qu'il parle, ce geste n'ayant pas seulement la signification d'une bénédiction, comme l'a très-bien démontré le P. Cahier dans les « Mélanges d'archéologie ». Pilate, confondu, détourne la tête et l'appuie d'un air pensif sur l'une de ses mains; nous ferons observer que cette tête paraît ceinte d'une sorte de diadème. Derrière le gouverneur romain, ou plutôt à son côté, quelle est cette figure qui semble rangée avec lui sur certain pied d'égalité? Ne serait-ce pas sa femme apparaissant là comme un remords? Les sujets de ces trois compartiments, souvent répétés sur les sarcophages, n'ont de particulier sur celui-ci que les traits sur lesquels nous attirons l'attention. Les deux scènes placées du côté opposé sont entièrement neuves : l'une est une allusion au couronnement d'épines, il n'y a guère lieu d'en douter, mais avec une couronne transformée en signe réel d'honneur, et l'autre est un portement de croix conçu dans le même ordre d'idées. Cependant il est permis de le demander : celui qui porte la croix est-il bien le Christ? Il diffère notablement, par les traits, le costume, la taille, des deux autres figures de Notre-Seigneur placées dans les précédents compartiments; s'il n'était pas imberbe, nous aurions songé à saint Pierre; mais ce caractère iconographique, appliqué ailleurs au saint apôtre, ne l'a jamais été, à notre connaissance, dans l'école de sculpture à laquelle sont dus les sarcophages. Ne serait-ce pas Simon le Cyrénéen, dans une pensée analogue à celle que le P. Cahier a développée dans les « Vitraux de Bourges »? ou plutôt le bon larron, le criminel racheté de ses fautes, mis en pendant du juge condamné? ou seulement, toujours dans le même sens, le chrétien en général? Ou

directe du martyre comme étrangère à la première période de l'art chrétien. Néanmoins il nous a fait réfléchir, et, sauf à discuter l'âge du sarcophage de Marseille et le temps où, le martyre cessant d'être à redouter, on ne craignit plus, en le représentant avec ses sanglantes réalités, de scandaliser les faibles, nous ne serions pas éloigné aujourd'hui de nous rendre à l'avis du P. Dassy. Pour songer à saint Pierre emmené, là où il a vu saint Étienne martyrisé, nous avions en notre faveur un type de figure dont la barbe semblerait mieux convenir au premier qu'au second, le volume porté entre les mains de ce personnage, la répétition probable d'un sujet très-connu, et qui précisément se trouverait placé avec les autres sujets du même monument en des rapports d'un usage bien constaté et bien compris, c'est-à-dire parallèlement avec la scène du Christ emmené et à côté de celle du reniement prédit, et cela sous l'influence d'une école où l'on n'admettait pas facilement des sujets nouveaux à figurer avec ceux qui avaient reçu, en quelque sorte, le droit de cité.

D'un autre côté, nous avouons que le personnage dont il s'agit semble parler; que les deux hommes qui l'accompagnent semblent tenir des pierres

bien encore serait-ce Jésus-Christ lui-même, mais rapetissé aux proportions d'Isaac, par exemple, qui le figurait? Quoi qu'il en soit, il y a là un travail d'idées fort intéressant à observer, entre la pensée de glorification et de salut attachée à la croix, et la crainte d'un certain scandale, si on en chargeait les épaules du Christ envisagé directement dans la plénitude de sa vivante personnalité. Les victoires jetées au-dessus des frontons, les couronnes suspendues au-dessous rentrent dans la pensée générale de ce monument. Quant à la frise qui en orne le couvercle, l'agape et les dauphins qu'on y voit représentés, ils ne lui appartenaient pas originairement, nous le pensons, pas plus que ce couvercle lui-même.

Le musée de Latran possède un autre sarcophage analogue à celui-ci, que nous aurions fait également photographier, grâce à la bienveillante permission du cardinal Antonelli, si le jour où il est placé l'eût permis. On le verra paraître avec tous les autres monuments de cette importante collection, la plupart inédits, dans une publication que prépare, sous les auspices de l'éminent cardinal, le P. Fr. Tongiorgi, successeur du P. Marchi.

Le centre de ce sarcophage étant occupé, autant que nous avons pu en juger, par une variété du Christ triomphant entre les apôtres, on retrouve à gauche le Christ captif, et Pilate qui va se laver les mains. A droite, mais dans le compartiment le plus rapproché du centre, est un homme imberbe chargé de la croix, lequel comparaît devant un juge dans le compartiment voisin. Malgré l'absence de barbe, nous avons beaucoup hésité à le prendre pour saint Pierre, à raison du parallélisme habituel entre son martyre et la passion de Jésus-Christ, et la difficulté d'appliquer à Notre-Seigneur la comparution devant le juge. Ce n'est pas que nous n'ayons songé à Caïphe; mais ce sujet n'étant pas usité sur les sarcophages, et ne se trouvant pas placé comme il lui conviendrait, soit dans l'ordre des faits, soit dans celui des idées, nous demeurons en suspens. Il est sensible que les sculpteurs de ces monuments ont recherché une certaine symétrie de composition pittoresque, en même temps que l'association des idées. Cette observation pourrait servir à éclaircir la question que nous posons sans la résoudre.

et les lever sur lui ; que, comparés aux satellites du Christ, qui portent de courtes tuniques, ils semblent avec leurs longues robes être plutôt Hébreux que Romains. L'on peut ajouter enfin que le type de saint Étienne n'était pas alors encore formulé comme il l'a été plus tard, c'est-à-dire jeune et imberbe, et que, l'eût-il été, le caractère jusqu'à un certain point impersonnel et hiéroglyphique que nous avons cru devoir assigner aux personnages de ces monuments, quoique beaucoup moins qu'à ceux des peintures des Catacombes, suffirait pour expliquer comment ce type n'a pas été suivi.

La justesse de ces réflexions admise, nous ne croyons pas pour cela qu'il y ait à rejeter celles qui les précèdent. C'est, au contraire, à raison des conséquences à tirer de leur réunion que nous nous appesantissons autant sur le sarcophage qui les suggère. Ce serait donc bien l'idée en quelque sorte abstraite du martyre qui aurait fait le fond de la pensée dans le sujet habituel de saint Pierre emmené, si, sans changer de place, sans presque changer de caractère et de disposition, ce sujet a pu se transformer en une scène de martyre proprement dite, surtout quand ce martyre peut servir de type à tous les autres, saint Étienne étant honoré comme le prince et le premier des martyrs.

H. GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

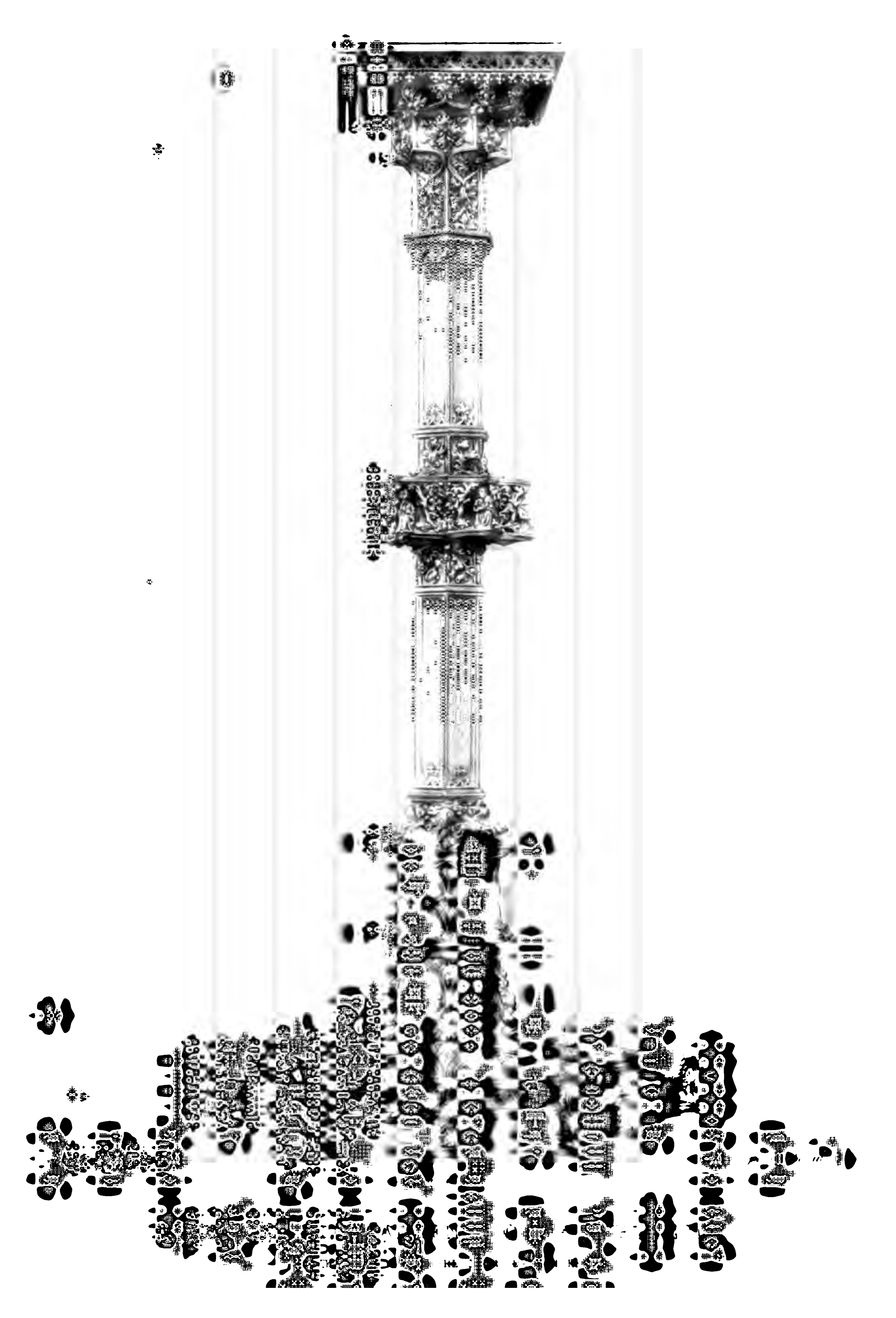
# CHANDELIER EN ARGENT DORÉ

## QUINZIÈME SIÈCLE

Les « Annales Archéologiques » ont déjà publié de nombreux chandeliers appartenant au grand art du moyen âge, et elles peuvent se rendre cette justice que ses gravures n'ont point été sans influence sur les modèles que l'industrie possède aujourd'hui. Le temps n'est pas encore très-éloigné où un seul modèle, trop connu, hélas! composé de séries de panneaux en ogives, à peu près imités de la menuiserie du xv^e^ siècle, de plus en plus petits et ajustés les uns au-dessus des autres comme les cylindres d'une lunette, constituait tout ce qu'on pouvait trouver dans le commerce en fait de chandeliers ayant la prétention de s'accorder avec un monument quelconque du moyen âge. On voulait du gothique : on en avait, puisqu'il y avait là des ogives. Aussi cela servait et sert encore sur tout ce que les architectes ont dessiné d'autels, sur ce que les marbriers et les ornemanistes en ont taillé dans tous les styles qui ont régné du xi^e^ au xvi^e^ siècle. Là où l'on a parfois réussi à faire une œuvre digne d'estime, le clergé et les fabriciens qu'il dirige viennent poser ces affreux chandeliers qu'on leur a persuadé être gothiques, et qui n'ont qu'un seul mérite, celui d'être à très-bon marché. Si encore ils rappelaient le style du xv^e^ siècle!

Malheureusement les modèles de cette époque sont rares; aussi avons-nous saisi avec empressement l'occasion qui nous était offerte d'en publier un qui unit une grande richesse à une certaine élégance.

Les deux originaux du chandelier dont les « Annales Archéologiques » publient aujourd'hui une gravure excellente, l'une des plus fines et des plus colorées que M. Ad. Varin ait encore exécutées, appartiennent à M. Ni-



venheus, de Londres, qui les a trouvés en Allemagne. Chose étrange de la part d'un propriétaire, leur possesseur doute de leur authenticité!

On doute volontiers aujourd'hui, et des faux trop éclatants ont été commis dans le commerce des objets d'art pour que la défiance ne doive pas être la première vertu du curieux ou de l'archéologue. Nous avons donc examiné sur toutes ses faces, dessous et dessus, à l'œil nu et à la loupe, les chandeliers de M. Nivenheus; nous les avons fait examiner par un orfévre et, de notre examen, il est résulté ceci : c'est que ces chandeliers sont exécutés par les mêmes procédés qu'eussent employés les orfévres du XV^e^ siècle, s'il n'est pas leur œuvre. Les feuillages sont faits tantôt au repoussé, lorsqu'ils se détachent des fonds; tantôt en argent fondu et ciselé, quand ils y sont attachés. Les statuettes sont fondues, réparées et ciselées. Les moulures prismatiques, soit fondues, soit étirées, sont rapportées sur le fond. Enfin tout est fait, comme on dit, de pièces et de morceaux, exécuté avec une grande perfection, une remarquable unité de style et de caractère. Notons qu'il nous est impossible d'obtenir ces qualités dans les choses modernes que nous voulons faire exécuter par les mêmes procédés que les anciennes, et qu'il faut renoncer à déshabituer nos ouvriers de certaines pratiques d'atelier qui enlèvent précisément à leur travail ce caractère de l'ancienne orfévrerie que nous trouvons ici.

Enfin un orfévre, qui a fabriqué un bon nombre de pièces dans le style du moyen âge, et auquel nous avons soumis ces chandeliers, n'y a non plus découvert aucune trace de travail moderne, et il estime que le prix de revient d'un seul d'entre eux serait supérieur à la somme que l'on réclamait pour les deux. Cette raison a bien son importance.

Vrai comme nous le supposons, ou faux comme on l'a cru, ce chandelier rentre dans les formes générales adoptées pendant tout le moyen âge pour ces ustensiles du culte; seulement, il est beaucoup plus élevé que ceux dont les exemplaires sont parvenus jusqu'à nous, puisqu'il mesure $0^{m},60$ de hauteur. Il n'aurait donc aucune transformation à subir, comme il faut le faire aux petits modèles du XII^e^ et du XIII^e^ siècle, pour s'approprier aux usages actuels.

Au lieu d'être triangulaire et de poser sur trois pieds, le pied est hexagone et repose sur de nombreux points d'appui. Il est formé en plan par la rencontre de six cercles tangents, dont les contours s'aiguisent aux extrémités d'un même diamètre. Ainsi son contour forme six lobes aigus que suit au-dessous une galerie verticale à rosaces circulaires, repercées d'ajours trilobés, bordée de deux torsades et terminée à sa partie inférieure par une moulure en doucine. Celle-ci porte sur le dos d'un lion assis à l'extrémité de

chaque lobe, et sur un petit ange musicien à la rencontre de chacun des lobes adjacents. Tous les lions sont fondus sur le même modèle. Il en est de même pour les anges; mais ces derniers sont diversifiés par les instruments que l'on a placés dans leurs mains : trois jouent de la mandoline et les trois autres du psaltérion.

Le champ des cercles qui recouvrent le pied est vide. Leur bordure est formée d'un listel plat, chargé de petites rosettes saillantes à quatre divisions comprises entre deux filets, et d'une crête intérieure formée de feuilles de vigne carrées, suivant la pratique constante de l'orfévrerie et de l'ornement de cette époque. Elles sont en argent fondu, et leurs queues s'attachent à une torsade.

La pointe intérieure de chacun des cercles donne naissance à une grande feuille de figuier sauvage, profondément déchiquetée sur les bords et d'un relief très-tourmenté; cette feuille monte sur la doucine qui commence la tige du chandelier. De la rencontre de deux cercles adjacents naît, à l'extrémité d'une double tige figurée, une autre feuille plus petite d'où partent les courbes de six ogives simulées qui encadrent chacune l'une des grandes feuilles, et comprennent dans leur tympan une autre feuille triangulaire de même nature et également rapportée. Toutes les moulures et tous les feuillages sont dorés, ainsi que les arcs simulés. Les fonds seuls sont en argent.

Une sorte de premier nœud peu saillant arrête le pied. Il est formé de trois éléments : d'une moulure à section prismatique placée entre deux torsades; d'un réseau de deux rangs d'arcades ogivales à nervures triangulaires entre-croisées; d'une seconde moulure supérieure terminée par un grand talon qui se rattache à la tige par un filet saillant. Un réseau de branchages, d'où naissent de grandes feuilles tombantes et des rosettes alternées, recouvrent le talon.

Au-dessus monte la tige qui est hexagone, garnie d'arêtes prismatiques avec une crête de petites feuilles de vigne rapportées à la base et au sommet de chaque panneau.

Le nœud est hexagone, à six loges aiguës comme le pied, et formé de deux platines opposées et semblables, qui comprennent entre elles une frise formée de sarments feuillagés, tous fondus sur le même modèle et formant à l'extrémité de chaque lobe un petit berceau où un ange est agenouillé. Les six anges sortent tous du même moule et jouent les uns de l'orgue portatif, les autres d'une mandoline à manche très-court.

Chacune des deux platines du nœud est ornée par six cercles ou six ovales aigus tangents, garnis à leur intérieur d'un quatre-lobes qui encadre une

rosace feuillagée. Du point de rencontre de deux cercles adjacents part une petite feuille qui monte sur l'arête de la tige que suit une torsade, et de la pointe intérieure de chacun d'eux naît une grande feuille qui s'étale sur chaque face de la tige. Il y a ainsi au-dessous et au-dessus du nœud une zone ornée que termine une moulure horizontale.

Au-dessus monte une tige semblable à celle qui part du pied. Une espèce de corniche, garnie d'une feuille sur chaque angle dans sa gorge, la termine et donne naissance à un chapiteau qui supporte la bobèche.

Ce chapiteau, d'abord en prisme hexagone comme la tige, voit chacune de ses faces se projeter en avant, de façon à devenir horizontale à son extrémité qui forme un lobe aigu. Cet encorbellement supporte un second prisme hexagone à faces courbes concaves dont les arêtes correspondent aux lobes du pied et du nœud. En plan, l'hexagone du couronnement est tangent à celui de la tige par le milieu de ses faces courbes : les angles de l'un correspondant aux côtés de l'autre.

L'ornementation de ce chapiteau consiste, sous le revers de chaque face, en un ovale aigu encadrant une rose de feuillages à quatre divisions, et donnant naissance à une grande feuille qui descend le long de la tige. C'est le même système que sur le pied et sur le nœud. Une nervure garnit les arêtes, dessine les ovales aigus et se raccorde à l'extrémité extérieure de ces derniers pour monter verticalement le long des arêtes du second hexagone dont une grande rosace feuillagée garnit chaque face courbe.

C'est sur ce chapiteau que pose la coupe de la bobêche; coupe qui est circulaire, mais inscrite dans un carré que garnit une galerie descendante. Bien que les ornements appliqués au revers de la bobèche s'emmanchent très-habilement avec le chapiteau, de façon à relier le mieux possible l'hexagone avec le carré, nous ne saurions approuver cette singularité. En effet, dans toutes les positions, hormis celle que nous avons choisie pour la dessiner, le couronnement de cette œuvre élégante se présente gauchement à l'œil.

L'ornement dont nous parlons consiste en nervures saillantes qui dessinent une étoile à côtés courbes rentrants, de forme un peu irrégulière, quatre de ses pointes correspondant aux quatre angles du carré. Des feuilles garnissent chacune des pointes et le point où les côtés touchent les nervures du chapiteau.

La galerie qui pourtourne la bobêche est placée en retraite d'une moulure en biseau; elle est formée d'une suite de petites rosaces percées de trilobes, séparée par une torsade d'une crête de petites feuilles de vigne. Ces éléments décoratifs, nous les avons déjà trouvés sous la terrasse du pied et dans les médaillons de celui-ci.

Une pointe, que nous n'avons point figurée, monte au milieu de la bobèche.

Comme ce chandelier possède à peu près les dimensions que l'on est accoutumé de donner aujourd'hui aux chandeliers d'autel du plus petit modèle, nous en donnons les mesures principales à l'usage de ceux qui voudraient le faire exécuter.

| | | | |
|---|---|---|---|
| PIED. — | Diamètre d'une tête de lion à l'autre. . . | 0,300 | |
| | Diamètre d'un ange à l'autre. . . . . . . | 0,200 | |
| | Diamètre du réseau d'arcature. . . . . . | 0,062 | |
| | Hauteur jusqu'à la naissance de la tige. . | 0,180 | 0,180 |
| TIGE. — | Hauteur de la partie inférieure. . . . . . | 0,115 | 0,115 |
| | Hauteur de la partie supérieure. . . . . . | 0,095 | 0,095 |
| | Diamètre d'une face à l'autre. . . . . . . | 0,040 | |
| NOEUD. — | Diamètre d'une pointe à l'autre. . . . . . | 0,100 | |
| | Hauteur de la saillie. . . . . . . . . . . . | 0,033 | |
| | Hauteur totale entre les deux tiges . . . . | 0,100 | 0,100 |
| BOBÊCHE.— | Côté du carré. . . . . . . . . . . . . . . | 0,115 | |
| | Hauteur totale, chapiteau compris . . . . | 0,115 | 0,115 |
| | Hauteur totale du chandelier. . . . | | 0,605 |

Il n'est pas nécessaire, croyons-nous, de montrer que cette œuvre d'orfévrerie appartient au XV<sup>e</sup> siècle, assez avancé peut-être, et doit être de fabrication allemande. Le caractère allemand se reconnaît dans la complication des formes et surtout dans cette recherche des combinaisons contrariées des surfaces et des plans que l'on remarque dans l'amortissement supérieur de la tige. L'ornement du nœud nous semble également caractéristique. La collection Soltykoff possédait un calice allemand, qui était en double à l'Exposition de Vienne, dont la fausse coupe, la tige, le nœud et le pied étaient formés de sarments enchevêtrés et garnis de feuillages, le tout étant non pas fondu dans un moule, mais fabriqué de morceaux rapportés et soudés ensemble. C'est de cette façon qu'a été fabriquée la garniture du nœud pour former cette espèce de bocage sacré qu'habitent des anges musiciens. Quant à l'exécution de toute cette pièce d'orfévrerie, elle est excellente. Si les ouvriers qui l'ont fabriquée sont nos contemporains, ce que nous ne croyons pas, ils n'ont qu'à venir dans les ateliers de Paris, ils y gagneront d'excellents salaires.

ALFRED DARCEL.

# MÉLANGES ET NOUVELLES

## PALME ET FIOLE DU MARTYRE.

Voici, en texte et traduction, un décret récent de la Congrégation des rites qui intéresse l'archéologie chrétienne. La question, douteuse jusqu'à présent, est désormais tranchée. Tout cercueil, accompagné d'une fiole teinte de sang et portant le dessin d'une palme, est la sépulture d'un martyr. Cette décision importe surtout aux Romains à cause des Catacombes; mais elle doit nous intéresser également, parce qu'on peut rencontrer un jour ou l'autre, surtout en ce moment où l'on fouille partout, quelque sépulture accompagnée de la fiole et marquée de la palme.

Voici d'abord le texte latin du décret :

« Postquam sæculo XVI, laboribus præsertim et studiis Antonii Bosio iterum sacra suburbana patuere cœmeteria, quæ a sæculo VII exeunte Summorum Pontificum cura penitus interclusa remanserant, ne Barbari romanum solum devastantes ibi aliquam inferrent profanationem, in iis conquiri cœperunt martyrum corpora quæ adhuc ibidem permanebant in loculis abscondita. Tutissimum dignoscendi sacra hæc pignora signum a majorum traditioné receptum erant phialæ vitreæ, vel figulinæ cruore tinctæ, aut crustas saltem sanguineas occludentes, quæ vel intra vel extra loculos sepultorum affixæ manebant. Attamen aliquibus visum fuit viris eruditis alias præter sanguinem admittere notas, quibus ipsi martyres distingui autumabant. Verum, ut in re tanti momenti inoffenso procederetur pede, placuit Clementi IX, Summo Pontifici, singularem deligere Congregationem, quæ ex sanctæ romanæ Ecclesiæ cardinalibus, aliisque doctissimis viris constaret, eique hac super re gravissimum commisit examen. Hæc Congregatio, quæ postea à Sacris Reliquiis et

Indulgentiis nomen habuit, argumentis omnibus perpensis, die 10 Aprilis anni 1668, decretum hoc tulit : « Cum in Sacra Congregatione Indulgentiis, « Sacrisque Reliquiis præposita de notis disceptaretur, ex quibus veræ sanc- « torum martyrum reliquiæ a falsis et dubiis dignosci possint, eadem Sacra « Congregatio, re diligenter examinata, censuit : Palmam et Vas illorum « sanguine tinctum pro signis certissimis habenda esse; aliorum vero signo- « rum examen in aliud tempus rejecit. » — « Decretum hujusmodi duorum fere sæculorum decursu fideliter servatum est, quamvis præterito vertente sæculo nonnulli selecti scriptores de Phialæ Sanguineæ signo diversimode dubitaverint; quibus præcipue gravissima Benedicti XIV auctoritas obstitit, quum in litteris apostolicis ad capitulum metropolitanæ Ecclesiæ Bononiensis de S. Proco martyre ex cœmeterio Thrasonis cum vase sanguinis effosso edoceret : « Ipsi debetur cultus et titulus Sancti, quia procul dubio nulli unquam « venit in mentem, quantumvis acuto ingenio is fuerit et cupidus quæ- « rendi, ut aiunt, nodum in scirpo, nulli, inquam, venit ad mentem « dubitatio quod corpus in Catacumbis romanis inventum cum vasculo « sanguinis, aut pleno aut tincto, non sit corpus alicujus qui mortem pro « Christo sustinuerit. » — « At nostris hisce diebus alii supervenere viri eruditione æque pollentes, et in sacræ archeologiæ studiis valde periti, qui vel scriptis, vel etiam voluminibus editis adversus Phialam Sanguineam utpote in dubium martyrii signum decertarunt. Sanctissimus autem Dominus Noster PIUS PAPA IX, de Decreti illius robore et auctoritate haud hæsitans, quum videret tamen eruditorum difficultates in ephemeridibus tum catholicis, tum heterodoxis divulgari, ad præcavendum quodlibet inter fideles scandalun sapientissime censuit, ut hujusmodi difficultates in quadam peculiari Sacrorum Rituum Congregatione severo subjicerentur examini. Peculiaris vero Congregatio hæc nonnullis ex ejusdem Sacrorum Rituum Congregationis cardinalibus, prælatis officialibus, ac selectis ecclesiasticis viris pietate, doctrina, prudentia, rerumque usu eximie præditis constituta, præ oculis habens universam argumentorum seriem, nec non fidelem ejusdem secretarii relationem, quum omnia accuratissima ponderaverit disquisitione, die 27 Novembris vertentis anni, duobus his propositis dubiis :

« I. An Phialæ vitreæ aut figulinæ, Sanguine tinctæ, quæ ad loculos « sepultorum in sacris cœmeteriis vel extra ipsos reperiuntur, censeri debeant « martyrii signum ?

« II. An ideo sit standum vel recedendum a Decreto Sacræ Congrega- « tionis Indulgentiarum et Reliquiarum, diei 10 Aprilis 1668 ?

« Respondit ad primum : AFFIRMATIVE;

« Respondit ad secundum : PROVISUM IN PRIMO.

« Ideoque declaravit confirmandum esse Decretum anni 1668.

« Facta autem de præmissis Sanctissimo Domino Nostro PIO PAPÆ IX a subscripto secretario accurata omnium expositione, Sanctitas Sua sententiam Sacræ Congregationis ratam habuit, confirmavit, atque præsens Decretum expediri præcepit.

« Die 10 Decembris 1863.

« C. Episcopus Portuen. et S. Rufinæ,
« Card. PATRIZI, S. R. C. Præf.
« D. BARTOLINI, S. R. C. Secretarius. »

Voici maintenant la traduction littérale de ce décret :

« Lorsqu'au XVIe siècle, les travaux et les études d'Antoine Bosio amenèrent la réouverture des cimetières sacrés voisins de Rome, qui depuis la fin du VIIe siècle étaient à peu près restés fermés par le soin des Souverains Pontifes, dans la crainte qu'ils ne fussent profanés par les Barbares qui dévastaient alors le sol romain, on commença à y rechercher les corps des martyrs qui y étaient restés cachés dans leurs cercueils. D'après la tradition généralement reçue, le signe le plus sûr de reconnaître ces pieuses reliques était la présence de fioles en verre ou en terre cuite, teintes de sang, ou tout au moins renfermant des croûtes de sang ; fioles qu'on trouvait attachées soit à l'extérieur, soit à l'intérieur des cercueils. Quelques savants pensaient, toutefois, qu'on pouvait reconnaître les martyrs à d'autres marques que le sang. Afin de ne point marcher à l'aventure dans une chose de si haute importance, il plut alors au souverain pontife Clément IX de choisir une congrégation spéciale, composée de cardinaux de la sainte Église romaine et d'autres personnages érudits, et de lui confier l'examen d'un point si grave. Cette congrégation, qui reçut plus tard le nom de Congrégation des sacrées reliques et des indulgences, pesa scrupuleusement tous les motifs et rendit, le 10 avril 1668, le décret suivant :

« Sur la question soulevée dans la congrégation préposée aux indulgences « et sacrées reliques, de savoir à quelles marques on pouvait reconnaître les « véritables reliques des martyrs des reliques fausses et douteuses, la sacrée « congrégation, après s'être livrée à un examen attentif, a pensé que la « palme et la fiole teinte de sang devaient être considérées comme les in- « dices les plus assurés du martyre ; elle a renvoyé à un autre temps l'examen « des autres marques. »

« Pendant près de deux siècles ce décret a été fidèlement exécuté, quoique

à la fin du siècle dernier quelques écrivains d'élite aient eu des opinions différentes sur la marque de la fiole de sang. L'imposante autorité de Benoît XIV avait principalement ces savants en vue, lorsque ce grand pontife s'exprimait en ces termes dans des lettres apostoliques adressées au chapitre de l'église métropolitaine de Bologne au sujet de saint Procus, martyr, exhumé du cimetière de Thrason avec un vase de sang :

« On lui doit le culte et le titre de saint, parce qu'il n'est jamais, assuré-
« ment, venu à l'esprit, quelque pénétrant qu'on puisse être, et quelque désir
« qu'on ait de chercher, comme on dit, des difficultés où il n'y en a point,
« de douter qu'un corps trouvé dans les catacombes de Rome avec une fiole
« ou remplie ou teinte de sang, n'est point le corps d'un fidèle mort pour
« rendre témoignage à la foi du Christ. »

« De nos jours, d'autres savants distingués, habiles dans la science de l'archéologie sacrée, sont venus et, dans des écrits ou dans des livres, ont soutenu que la présence d'une fiole de sang n'était point un indice indubitable du martyre. Fort de la puissance et de l'autorité du décret ci-dessus, en présence des opinions diverses émises par les savants, tant dans les journaux catholiques que dans des feuilles hétérodoxes, notre très-saint père le pape Pie IX, pour se prémunir contre quelque scandale qui pourrait s'élever au milieu des fidèles, a très-sagement décidé que ce point litigieux serait de nouveau soumis à un sévère examen dans la congrégation spéciale des rites. En conséquence, cette congrégation spéciale des sacrés rites, prenant en considération l'avis des cardinaux de cette même congrégation des rites, des prélats officiaux et d'autres personnages ecclésiastiques distingués par leur piété, leur science, leur prudence et leur parfaite connaissance des usages, s'étant fait représenter toute la suite des raisonnements donnés pour ou contre, ainsi que le rapport fidèle du secrétaire, a mis en délibération, le 27 novembre dernier (1863), et pesé dans le plus sérieux examen les deux questions douteuses :

« 1° Les fioles en verre ou en terre cuite teintes de sang, trouvées dans les cercueils inhumés dans les saints cimetières ou à côté d'eux, doivent-elles être regardées comme le signe du martyre?

« 2° En conséquence, doit-on maintenir ou infirmer le décret rendu le 1er avril 1668 par la sacrée congrégation des indulgences et des reliques?

« Sur la première question, il est répondu : Affirmativement.

« Sur la seconde question : Prévu dans la première.

« Par ces motifs, elle a déclaré confirmé le décret de 1668.

« Sur le rapport de tout ce que dessus, fait avec soin à notre très-saint

père Pie IX, pape, Sa Sainteté a ratifié et confirmé l'avis de la sacrée congrégation, et a ordonné l'expédition du présent décret.

« C., évêque de Porto et de Sainte-Rufine,
« Cardinal PATRIZI, préfet de la sacrée congrégation des rites.
« D. BARTOLINI, secrétaire de la S. C. des R. ».

---

## RÉFORME LITURGIQUE A NOYON EN 1779.

Mgr de Grimaldi venait de quitter le siége du Mans (1777) pour devenir évêque de Noyon, lorsque le mandement qu'il publia le 12 septembre 1779, à l'effet de modifier l'habit de chœur des chanoines, de supprimer certaines fêtes, et de réduire le nombre des obits (de 144 à 53), fit naître entre lui et son chapitre de graves démêlés, qui donnèrent lieu, de la part de ce dernier, à un appel comme d'abus.

L'entretien suivant que le prélat avait eu, quelque temps auparavant, avec plusieurs chanoines, nous révèle toute sa pensée. Il leur disait :

« Les chanoines du Mans avoient un habit de chœur semblable au vôtre; comme vous, ils étoient engoncés dans un camail, et fatigués par de lourdes et grandes chapes. Ils se réunirent pour me demander un habillement nouveau. Je leur donnai le mien, à cela près qu'au lieu de leur permettre le violet, je ne leur accordai que le noir; savoir : le drap pour l'hiver et la soie pour l'été. On observa que, cette année-là, il y eut beaucoup moins de rhumes que les précédentes, où l'on faisoit usage de vos habits actuels.

« Quant aux offices et aux obits, ils en étoient surchargés comme vous. J'ai réduit tous les obits à douze par an; chaque mois, on en dit un avec toutes les solennités possibles, et les offices étant moins longs, se chantent plus lentement et plus décemment.

« J'ai aussi supprimé des fêtes dans le diocèse du Mans; ce sont des jours rendus au travail. Ils opèrent un double bien, savoir : de procurer au peuple un moyen de gagner, et une occasion de dépense de moins en écartant le désœuvrement, qui le conduit au cabaret. »

Les partisans de ces réformes, en très-petit nombre, il est vrai, disaient : « Que les offices étoient, en effet, d'une longueur affreuse; que les obits ne finissoient pas; qu'il étoit impossible d'acquitter les fondations dont plusieurs

n'étoient que votives et, d'ailleurs, très-anciennes, tandis que d'autres n'étoient pas suffisamment fondées. »

Ils ajoutaient : « Nous ressemblons à des masques avec nos habits de chœur; les chanoines du Mans ont été bien plus sages que nous. Nulle part on n'est si longtemps à l'église; des moines mêmes n'y tiendroient pas. »

BARON DE LA FONS-MÉLICOQ.

---

## SOCIÉTÉ D'ARUNDEL.

La Société d'Arundel vient d'ajouter à ses publications, déjà nombreuses, les reproductions suivantes, chromolithographiées ou gravées, qu'elle distribue en ce moment à ses membres souscripteurs pour l'année 1864 :

1° PRÉSENTATION AU TEMPLE, d'après la fresque de Luini, à Saronno. — Chromolithographie. Largeur 58 centimètres, hauteur 67 centimètres, sans les marges. — Le Temple, où est présenté le divin Enfant, est d'architecture corinthienne et d'un grand caractère. Au-dessus de l'autel, on voit la création d'Ève, et Moïse tenant les tables de la loi. A la Présentation assistent seize personnes, entre autres la vieille prophétesse Anne, dont la figure sibylline est des plus noblement accentuées. Parmi les femmes, deux sont nimbées comme la Vierge elle-même, en sorte que les trois Maries, qui sont présentes à la mort et à la résurrection du Christ, assistent déjà à sa présentation au Temple et presque à sa naissance. La prophétesse Anne annonce évidemment les futures souffrances du Sauveur, car la sainte Vierge, à qui elle s'adresse, a la figure frappée d'anxiété. Cinq petits personnages, outre les seize de la scène principale, regardent, du haut d'une balustrade à jour, ce qui se passe dans le Temple. Par la grande porte de l'édifice, on voit un riche paysage que traverse la « Fuite en Égypte », une des premières souffrances du Sauveur et de sa mère. Au fond, s'élève un édifice religieux que surmonte une coupole à huit pans et qu'accompagne un joli clocher carré à six étages. Cette Présentation de Luini mérite de figurer à côté de celle de Raphaël; l'architecture en est bien préférable à celle de Raphaël, qui est si bizarre. Luini a donc bien fait de signer sa fresque sur l'un des pilastres cannelés du temple :

BERNARDINVS LOVINVS PINXIT. M.C.XXV.

Saronno possède encore de Luini le « Mariage de la Vierge », l' « Adoration

des Mages » et le « Christ parmi les docteurs ». Le Mariage de la Vierge sera publié par la Société d'Arundel en 1865, et l'on peut y souscrire dès à présent. Quant au Christ parmi les docteurs, il vient d'être chromolithographié, et fait partie des publications supplémentaires de cette année.

2° TÊTE DE SAINT JOSEPH, grandeur d'exécution, appartenant à la Présentation au Temple de Luini. Chromolithographie. — Cette tête est jeune encore, de quarante à quarante-cinq ans, et pleine d'intelligence. Ce serait un beau modèle pour nos écoles de dessin et de peinture. En ce moment, où la dévotion à saint Joseph prend un certain essor, cette tête peinte par Luini peut inspirer utilement nos artistes contemporains et les empêcher de faire dorénavant ces saints Joseph fades et ridicules que nous connaissons trop.

3° SAINT JEAN ÉCRIVANT SON ÉVANGILE. Gravure sur métal d'après la fresque de F. Angelico dans la chapelle de Nicolas V au Vatican. — Saint Jean est dans le ciel étoilé, tout environné de rayons et divinement inspiré. Son aigle, placé à sa gauche, presse les nuages dans ses serres vivantes. L'apôtre est chauve, longuement barbu et âgé de soixante ans au moins. C'est un vieillard plein d'énergie comme les byzantins aiment à le représenter, tandis que les latins préfèrent figurer saint Jean évangéliste sous la forme d'un doux et beau jeune homme.

4° CONVERSION DE SAINT PAUL. Gravure sur métal d'après une tapisserie du Vatican, exécutée sur un carton aujourd'hui perdu, et qui faisait partie de la série conservée au château d'Hampton-Court. Saul, en soldat romain, est renversé sur le chemin de Damas que l'on aperçoit dans le fond. Le Sauveur est dans le ciel, accompagné de quatre petits anges qui lui soulèvent les bras. Le bras droit, qui est étendu vers le futur apôtre, est d'un admirable geste. La terreur et le mouvement qui règnent dans cette scène, où s'agitent vingt personnages, sont dignes du plus grand des peintres.

En dehors de ces quatre planches, qui sont distribuées aux membres souscripteurs de la Société d'Arundel pour 1864, est publiée une chromolithographie, large de 57 centimètres, haute de 41, sans les marges, d'après la fresque de Luini à Saronno. Cette peinture, extrêmement remarquable, représente Jésus adolescent au milieu des docteurs, au moment où il est retrouvé par la vierge Marie. Jésus s'est levé de son siége, devenu ainsi le trône de la sagesse, à l'approche de sa mère. Il lui tend affectueusement la main gauche toute grande ouverte, et, de l'index de la droite, lui montre le ciel où réside son Père dont il fait la volonté. La Vierge monte les degrés du siége comme pour aller embrasser son fils, qu'elle vient enfin de retrouver. Son costume, rouge à la robe, bleu au manteau doublé de vert, bleu au voile que traversent

des fils d'or, est d'une riche simplicité. Marie tend la main gauche vers la main gauche de son fils pour la presser; elle pose la main droite sur sa poitrine. Les yeux de la mère et du fils qui se regardent, les sourires qui s'ébauchent font de ce tableau une des plus affectueuses scènes que l'on connaisse. Jésus n'est plus un enfant : c'est un bel adolescent de quinze à dix-huit ans. Il est vêtu d'une robe courte, violacée, et qui laisse les jambes à découvert. Cette petite robe est serrée à la taille par une ceinture verte et jaune. Un manteau bleu, encore plus court que la robe, est bouclé sur l'épaule droite avec un bouton d'or. Sans la robe qu'exige la pudeur chrétienne, ce jeune Jésus ressemblerait à l'Apollon du Belvédère, dont il a le geste et dont la chevelure d'un rouge ardent, qu'entourent des rayons d'or, rappelle la chevelure enflammée du Soleil. Les vingt-cinq personnages, princes des prêtres, docteurs de la loi ou simples assistants présents à cette « leçon » du Sauveur, sont variés d'âge, d'attitude, de costume, de physionomie. Toutes ces têtes sont pleines d'une expression bien diverse et qu'il serait trop long de spécifier. En outre, saint Joseph est au fond de la salle, du côté de la sainte Vierge; il tient un long bâton comme un voyageur qui vient de chercher en bien des endroits le jeune égaré. L'architecture et la décoration du temple, l'agencement du siége d'où se lève Jésus, la sculpture des deux escabeaux en bois, où sont assis deux vieux docteurs, méritent d'être remarqués, car ils pourraient servir à nos architectes, décorateurs et menuisiers d'aujourd'hui. Cette espèce d' « École d'Athènes », où un adolescent enseigne une science divine à ces vieux savants, mériterait d'être comparée à la fresque immortelle de Raphaël. Il y a moins d'air, moins de variété que dans la véritable « École d'Athènes », mais bien des têtes sont dignes des plus belles que Raphaël ait peintes. Luini est un grand artiste que la France ignore et que la Société d'Arundel a la gloire de faire connaître à tous les amis de la grande et noble peinture.

Pour 1865 la Société d'Arundel prépare :

1° Le « Couronnement de la Vierge », par Fr. Angelico, au couvent de Saint-Marc à Florence;

2° Le « Mariage de la Vierge », par Luini, à Saronno;

3° « Saint Jacques devant Hérode Agrippa », par Mantegna, dans l'église des Eremitani à Padoue;

4° La lettre capitale F, suite de l'alphabet historié et en couleur.

Nous croyons devoir rappeler que le nombre des membres souscripteurs de la Société d'Arundel est complet. Pour entrer dans la Société, il faut s'inscrire parmi les surnuméraires, et l'on ne prend rang parmi les membres

que quand il se fait une vacance. La souscription annuelle reste fixée au prix de 26 fr. 25. Elle se paye d'avance. L'agence de la Société d'Arundel, pour Paris et la France, est au bureau même des « Annales Archéologiques ».

---

## CONCOURS DE PEINTURE SUR VERRE.

Depuis quelques années les Anglais poussent, avec une force admirable d'impulsion, l'art dans toutes ses voies : dans l'idéal le plus élevé comme dans la pratique la plus réelle. Ils ont fondé ce musée de Kensington, qui est devenu, du premier élan, beaucoup plus important que notre musée de l'hôtel de Cluny et que notre Conservatoire des arts et métiers, avec lesquels il n'est pas sans analogie. Les collections de tout genre ont tellement abondé, par dons et par achats, qu'il a fallu, à plusieurs reprises, élargir et multiplier les constructions qui devaient les abriter. Ces constructions, il s'agit aujourd'hui de les décorer, et l'on fait appel à tous les arts, même à la peinture sur verre, pour les embellir. Ce musée de Kensington est le palais des arts industriels, et l'on veut que sa décoration rappelle cette distinction et proclame le triomphe de l'art appliqué à l'industrie. Voilà le thème proposé comme sujet d'une verrière qui a 3$^{m}$35 de largeur sur 5$^{m}$70 de hauteur, c'est-à-dire une superficie d'environ 19 mètres. C'est une assez belle surface, mais c'est quinze ou vingt fois moindre que la surface décorée de vitraux à notre palais de l'industrie, où l'on aurait pu et dû largement développer le riche thème que les Anglais proposent aujourd'hui dans un concours universel.

Plus religieux que nous et plus compréhensifs, les Anglais ont pris ce thème dans la Bible, dans le livre de l'Ecclésiastique attribué à Salomon. C'est le trente-huitième chapitre, du verset XXIV à la fin, qu'ils proposent comme motif de la future verrière. Si je comprends bien l'esprit qui a présidé au choix de ce texte, ce serait seulement des versets qui courent du XXVIII$^{e}$ au XXXVII$^{e}$ qu'il faudrait se préoccuper. Le verset XXIV engage les vivants à ne pas trop pleurer les morts; le verset XXV recommande de ne pas trop s'agiter si l'on veut être sage; les versets XXVI et XXVII semblent blâmer le laboureur et l'éleveur de bestiaux, et leur reprocher de mettre la sagesse et la gloire dans leurs travaux[1]; les versets XXXVII, XXXVIII et XXXIX déclarent que les

1. Je dois dire que le texte latin ne me paraît pas contenir ce blâme qui est très-nettement

artistes et les artisans sont indignes d'exercer la magistrature. Cette tête et cette fin du texte sacré me paraissent aller directement contre les intentions des rédacteurs du programme, et voilà pourquoi je me crois autorisé à dire que ce programme doit se renfermer entre le XXVIII[e] et le XXXVII[e] verset. Quoi qu'il en soit, comme je ne suis pas chargé de changer un iota dans la rédaction que l'on vient de m'envoyer de Londres, voici le texte complet de l'Ecclésiastique recommandé à l'attention et aux méditations des futurs concurrents :

24. Dans le repos, où il est entré, laisse dormir la mémoire de celui qui n'est plus, et console-toi de ce que son esprit est séparé de son corps.

25. Le docteur de la loi deviendra sage au jour de son repos, et celui qui s'agite peu acquerra la sagesse.

26. Quelle sagesse peut avoir celui qui conduit une charrue, qui met sa gloire dans l'aiguillon avec lequel il anime les bœufs, qui vit au milieu de leurs labeurs et ne s'entretient que de fils de taureaux ?

27. Il applique tout son cœur à tracer des sillons, et toutes ses veilles à engraisser des génisses.

28. Ainsi l'ouvrier en bois, et l'architecte, consume dans son travail les jours et les nuits. Ainsi celui qui grave varie ses ciselures par un travail assidu ; il applique tout son cœur à imiter un modèle, et, par ses veilles, il achève son œuvre.

29. Ainsi l'ouvrier en fer s'assied près de l'enclume et considère le fer qu'il emploie; la vapeur du feu consume sa chair, et il est sans cesse exposé à l'ardeur de la fournaise.

30. Le bruit des marteaux se renouvelle sans cesse à son oreille, et son œil est attentif à l'objet qu'il imite.

31. Il applique son cœur à achever son ouvrage ; il l'embellit et le perfectionne par ses veilles.

32. Ainsi le potier s'assied près de son argile ; il tourne la roue avec ses pieds ; il est dans une sollicitude continuelle à cause de son œuvre, et il ne fait rien qu'avec mesure.

33. Sa main façonne l'argile, et il l'assouplit après qu'il l'a rendue flexible avec ses pieds. .

34. Il applique son cœur à peindre son ouvrage, et il veille à ce que son fourneau soit purifié.

35. Tous ces ouvriers espèrent en leurs mains, et chacun est sage en son art.

36. Sans eux nulle ville ne serait bâtie, ni habitée, ni fréquentée.

37. Mais ils n'entreront ni dans les assemblées, ni dans les conseils.

38. Ils ne seront point assis sur les siéges des juges, et ils n'auront point l'intelligence des jugements ; ils ne publieront ni les instructions ni les règles de la vie ; ils ne trouveront point le sens des paraboles.

39. Ils conserveront les œuvres du siècle; mais ils pouvaient prier au milieu de leurs travaux, y appliquer leur âme et rechercher la loi du Très-Haut.

Les rédacteurs du programme demandent donc que les concurrents glorifient, en dessin et peinture sur verre, l'art et le métier des artistes et des

accusé dans la traduction de M. de Genoude. Comme rien n'est plus grave que de traduire soi-même les livres saints, je préfère, pour n'endosser aucune responsabilité, me servir d'une traduction toute faite et acceptée par l'autorité ecclésiastique.

artisans. Le texte de l'Ecclésiastique ne doit pas être restrictif; mais il faut l'élargir, au contraire, et l'étendre à tous les arts et à tous les métiers pour qu'il concorde avec les collections du musée Kensington et l'esprit compréhensif qui a créé ce musée. Les dessinateurs et peintres verriers devront donc représenter les architectes, les sculpteurs, les peintres, les musiciens, les poëtes, les artistes du mouvement, les ciseleurs, les émailleurs, les céramistes, les peintres-verriers, les bronziers, les forgerons ou ferronniers, les orfévres, les mécaniciens, les tisserands, les tapissiers, les dentelliers et brodeurs, les ébénistes, les charpentiers; c'est-à-dire, tous les artistes et ouvriers de la pensée, de la parole, du son, du geste, de la pierre grossière ou précieuse, de l'argile et du plâtre, du métal, du bois, de la peau, du tissu, du verre, etc., rapprochés suivant leurs affinités, éloignés suivant leurs oppositions, mêlés dans un ensemble compact et proclamant tous en chœur le triomphe de l'art et de l'industrie. Dix-neuf ou vingt mètres pour tout cela, c'est vouloir comprimer l'Océan dans un lac, et les plusieurs centaines de mètres que contiennent les deux verrières de notre palais de l'Industrie n'y auraient même pas suffi. Mais le mérite des concurrents sera précisément de tout dire en peu de mots et de tout montrer en quelques tableaux.

Après ou plutôt avec le « Triomphe de l'Agneau » qui est à Gand, le « Magnificat de l'art » qui est à Francfort-sur-le-Mein, le « Jugement dernier » attribué à Jean Cousin, peut-être « l'École d'Athènes » et la « Dispute du Saint-Sacrement » de Raphaël, surtout après ou avec les vastes scènes sculptées ou peintes dans nos cathédrales du XIII^e siècle, je ne connais pas de sujet plus grandiose et plus digne d'inspirer un artiste de talent. Si j'avais eu le temps, j'aurais essayé de composer, de faire dessiner et peindre sur verre cet admirable ensemble, car c'est à des tableaux de ce genre que l'on s'enflamme le plus facilement. Que je trouve un artiste dessinateur qui veuille me comprendre, et je ne dis pas non : je me ferai peut-être concurrent sur ce champ ouvert à tout le monde. Il serait digne de la France et de ses deux cents peintres-verriers, actuellement vivants et pratiquants, de prendre part à cette lutte si digne d'intérêt.

Voici maintenant les termes mêmes du concours; je traduis textuellement sur l'anglais le programme officiel que je viens de recevoir et qui porte en titre :

DÉPARTEMENT DE SCIENCE ET D'ART, COMITÉ DU CONSEIL D'ÉDUCATION, AU MUSÉE DE SOUTH-KENSINGTON.
CONCOURS DE PEINTURE SUR VERRE.

1. Les lords du comité du conseil d'éducation désirent obtenir pour le musée de South-Kensington un dessin destiné à une fenêtre en peinture sur verre éclairée au nord. La baie, dont le

sommet est semi-circulaire, porte les dimensions suivantes : 18 pieds 9 pouces de hauteur jusqu'au sommet de l'arc, sur 11 pieds de largeur (soit, en mesures françaises, $3^{m}35$ de large sur $5^{m}70$ de haut).

2. La fenêtre sera vue d'un escalier placé au coin nord de la grande cour du nord. La décoration architecturale de l'escalier sera en style de la renaissance italienne. Le sujet du dessin est fourni par le 38e chapitre de l'Ecclésiastique, du verset 24 jusqu'à la fin du chapitre.

3. Le dessin devra être à l'échelle d'un pouce par pied (au 12e) et colorié. Il sera accompagné d'un carton de grandeur d'exécution reproduisant une partie suffisante pour montrer l'exécution, et d'un spécimen d'une portion du dessin exécuté en verre, en grandeur naturelle.

4. Le concours est ouvert aux artistes de toutes les nations.

5. Une somme de 40 £ (1,000 fr.) sera accordée au dessin qui paraîtra le plus convenable, et une somme de 20 £ (500 fr.) au meilleur dessin suivant.

6. Les juges auront pour instruction de donner les prix aux dessins, seulement d'après leur mérite artistique, sans s'occuper du coût probable de l'exécution.

7. Chaque dessin devra être accompagné d'une offre cachetée, établissant le prix auquel le dessin peut être exécuté, le temps que prendra l'exécution, et le nom et l'adresse de l'artiste.

8. Les dessins et les offres devont être envoyés au musée de South-Kensington avant le 1er mai 1865.

9. Les noms des juges seront publiés plus tard.

10. Les dessins auxquels les prix auront été accordés deviendront la propriété du département de science et d'art, qui ne s'oblige pas, cependant, à faire exécuter l'un d'eux.

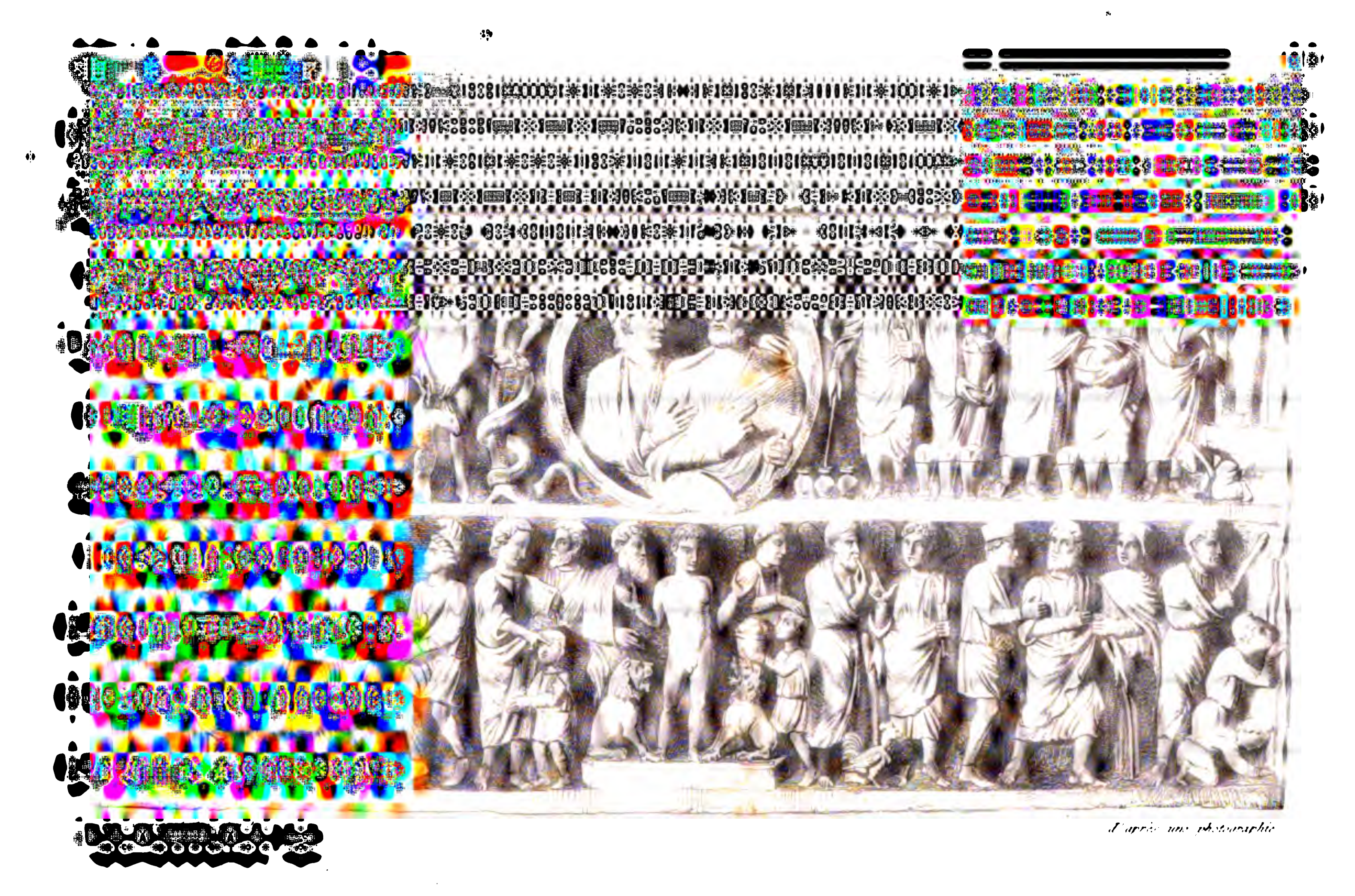
Par ordre du Comité du conseil d'éducation,

HENRY COLE, secrétaire.

Juillet 1864.

Je désire que cet appel, adressé à toutes les nations et surtout à la France à laquelle j'aime à le répéter, soit entendu par tous les artistes d'élite. Ce serait une véritable gloire pour notre pays si l'un des nôtres sortait vainqueur de cet honorable et difficile concours.

DIDRON AINÉ.



*d'après une photographie*

SARCOPHAGE CHRÉTIEN DES PREMIERS SIÈCLES

AU MUSÉE DE LATRAN, À ROME

# ICONOGRAPHIE

## DE SAINT PIERRE ET SAINT PAUL[1]

### SAINT PIERRE, NOUVEAU MOÏSE.

Le troisième sujet qui vient, sur les sarcophages, compléter, dans le sens d'une parfaite réparation ceux de la prédiction du reniement et, nous pourrions dire, du martyre annoncé et commencé, est celui du rocher frappé d'où jaillit une source d'eau vive, source à laquelle une foule empressée vient se désaltérer.

Pour prouver et faire comprendre la liaison qui existe entre ces trois scènes, il est nécessaire d'entrer dans quelques explications.

Dans le sens propre, le personnage qui frappe le rocher est Moïse, et le fait exprimé est celui qui se passa dans le désert, lorsque, sur l'ordre de Dieu, le saint prophète fit, en effet, d'une roche stérile jaillir une source abondante pour désaltérer les Israélites mourant de soif[2]. La signification de ce fait n'est pas plus douteuse que le fait lui-même. Saint Paul le dit : « Petra autem erat Christus[3] ». Le rocher, dans le sens figuré, c'est donc Notre-Seigneur Jésus-Christ, de qui découlent toutes les grâces du salut, l'efficacité de l'eau baptismale, le sang régénérateur. En conséquence, également dans le sens figuré, il faut que celui qui frappe le rocher ne soit autre, en général, que le prêtre chrétien qui, par la vertu des paroles sacramentelles, fait de cette source divine jaillir les eaux de la grâce et les dispense aux fidèles;

1. « Annales Archéologiques », vol. XXIII, pages 26, 138 et 265; vol. XXIV, p. 93, 161 et 240.
2. « Exode », cap. XVII, v. 6.
3. « I Corinth. », cap. X, v. 4. — M. DIDRON, « Manuel d'icon. chrét. », p. 100, a très-bien exprimé cette signification.

plus excellemment, c'est saint Pierre lui-même, après Jésus-Christ, la tête du sacerdoce, le Moïse de la nouvelle loi, le chef du nouveau peuple de Dieu.

L'importance de ce sujet aux yeux des premiers chrétiens est attestée par sa fréquente répétition dans leurs peintures des catacombes, sur leurs fonds de verre comme sur leurs sarcophages. Nous n'en concluons pas que, pour répondre à leur pensée, nous devions nous écrier, toutes les fois que nous voyons Moïse frappant le rocher : « voilà saint Pierre! », comme si le premier avait d'emblée perdu toute personnalité. Mais telle était alors la tendance à s'attacher à l'idée beaucoup plus qu'à la forme, qu'il arrivait de perdre de vue celui qui figurait, pour songer uniquement à celui qui était figuré dans un rôle bien plus excellent, d'une réalité présente et d'une efficacité perpétuelle. C'est ainsi que sur un fond de verre, souvent reproduit, et que nous avons observé nous-mêmes au musée du Vatican, celui qui frappe le rocher est désigné par son nom, et ce nom n'est pas celui de Moïse, c'est celui de saint Pierre, « Petrus ».

Sur les sarcophages, le sujet du rocher frappé acquiert, pour se rapporter à saint Pierre, une convenance de plus par son rapprochement et son accord avec les deux autres sujets directement propres au saint apôtre que nous avons fait connaître.

Ces trois sujets se suivent fréquemment dans l'ordre où nous les voyons sur le sarcophage dont la gravure est placée sous les yeux de nos lecteurs [1], en

1. Ce sarcophage est un des plus remarquables spécimens de cette branche de l'art chrétien primitif. La signification des différents groupes que l'on y voit sculptés comporterait de longues explications, que nous ne sommes point suffisamment en mesure de donner; nous nous contenterons d'en indiquer quelques-unes que nos lecteurs nous pardonneront de ne pas mieux justifier, eu égard à l'espace toujours étroit d'une note, si longue qu'elle paraisse proportionnellement.

Dans le médaillon central on voit, avec son épouse, le haut personnage chrétien dont ce monument devait contenir les restes. Ce médaillon est soutenu par deux génies. Nous ne prenons pas en effet ces deux figures ailées pour des anges; c'est une réminiscence païenne dont on retrouve des traces à toutes les époques de l'art chrétien, et nous ne croyons pas nous éloigner beaucoup de la vérité en jugeant qu'il s'en est servi comme d'une sorte de personnification allégorique des pensées.

A droite et à gauche de ce médaillon, on reconnaît : d'une part, la création de la première femme, Ève, tirée de la côte d'Adam, et leur chute ou plutôt leur condamnation à tous les deux; de l'autre part, le miracle de Cana, celui de la multiplication des pains, et la résurrection de Lazare, c'est-à-dire, ce semble, la pensée de la création mise en regard de celle de la rédemption : la création première avec ses imperfections, la chute et ses rigoureuses conséquences opposées au renouvellement, au perfectionnement, à l'abondance, à la résurrection, à la vie. Cet ensemble d'idées est mis en relief par le rapprochement des sujets et leur opposition; mais on a pu considérer qu'il était résumé en chacun d'eux, tels qu'on les voit ailleurs séparément. La création de la femme offrirait alors une allusion à la fondation de l'Église. La condamnation au travail est expri-

partant du centre, tantôt à droite, tantôt à gauche; il arrive aussi qu'ils sont réunis sur le même monument sans se succéder immédiatement. Il est très-rare, alors même, que leur ordre logique ne soit pas observé; ordinairement les traits attribués à saint Pierre dans les deux premiers se transmettent à celui qui le représente dans le troisième. En pareil cas, on peut dire que le personnage de saint Pierre absorbe en quelque sorte celui de Moïse. Il est une autre particularité dont notre sarcophage offre également un exemple, et relativement à laquelle on dirait au contraire que Moïse revit en saint Pierre. Celui-ci, en effet, est mis en possession de la verge de Moïse. Cette verge, signe de la mission divine du prophète, et qui fut entre ses mains l'instrument de tant de merveilles, elle est passée dans celles de saint Pierre dans les deux scènes de la prédiction et de l'arrestation, où il n'a pas à s'en servir, comme dans la scène où elle fait jaillir l'eau du rocher. Elle est ainsi devenue un des attributs fixes et personnels de saint Pierre, à tel point que nous

mée par la remise des épis qu'Adam devra faire pousser, de la brebis ou de l'agneau dont Ève devra filer la laine; à raison même de ces emblèmes les espérances consolantes, et le sentiment de la réparation y débordent. Le miracle de Cana et la multiplication des pains, ces deux figures ainsi rapprochées de l'Eucharistie, pourraient se rapporter à la distinction des deux espèces du pain et du vin. Quant au sujet de Lazare, il exprime bien le passage de la mort à la vie.

Dans la rangée inférieure, la pensée fondamentale du triomphe sur la mort et en général sur toutes les puissances ennemies est figurée au milieu par Daniel. A sa droite, les deux sujets de l'adoration des Mages, avec une allusion évidente à l'étoile, et la guérison de l'aveugle-né, s'accordent dans une pensée commune d'éclaircissement et de manifestation; tandis que la gauche est consacrée aux trois scènes relatives à saint Pierre qui nous occupent dans le corps de notre étude.

On remarquera que dans le sujet de la création de la femme on a voulu probablement rendre le « faciamus » de la Genèse, en représentant la Trinité sous la figure de trois hommes semblables; on pourrait donc invoquer, en faveur de ce mode de représentation, un exemple tiré de l'antiquité chrétienne.

La chute est rappelée par le serpent qui tient encore la pomme fatale.

La multiplication des pains occupe sur certains sarcophages la position centrale, et les deux apôtres qui présentent les pains et les poissons portent aussi des livres; dans la scène de Daniel, on remarquera la petite figure d'Habacuc apportant des pains; or, il arrive qu'on voit aux côtés de Daniel non plus seulement un personnage portant les pains dans le rôle d'Habacuc, mais encore un second portant aussi des poissons; il est impossible de ne pas voir, dans ces transpositions, des allusions aux mêmes mystères, et, passant du figuratif au figuré, on peut se demander si quelquefois dans les deux apôtres de la multiplication des pains, et les deux personnages analogues rapprochés de Daniel, on n'a pas eu en vue le sacerdoce chrétien représenté en la personne de ses chefs, saint Pierre et saint Paul? Quant au personnage qui dans ce sarcophage appuie la main sur la tête d'Habacuc, nous ne saurions dire quelle en est la signification. A moins que ce ne soit une allusion à l'ordination faite par l'imposition des mains, pensée qui surgit à l'instant même dans notre esprit et que nous livrons dans toute la fraîcheur d'un premier jet, mais aussi comme un fruit d'une incertaine maturité.

aurions dû en parler lorsque nous nous sommes occupé de cette partie de son iconographie : le faire maintenant, c'est réparer une omission.

Cette sorte de sceptre primitif, dans les sculptures des anciens sarcophages chrétiens, n'est attribué qu'à Jésus-Christ, à Moïse ou à saint Pierre, c'est-à-dire qu'il exprime la souveraine puissance et la souveraine juridiction qui, appartenant en propre seulement au premier, donné autrefois au second en dépôt transitoire, a été, en définitive, délégué au troisième.

La verge de Moïse lui servit spécialement dans l'une des situations les plus solennelles de sa vie, lorsqu'il en frappa les eaux de la Mer-Rouge pour la faire ouvrir sous les pas des Israélites, et qu'il l'étendit pour que cette mer engloutît Pharaon et son armée, autre sujet qu'il n'est pas rare de rencontrer sur les sarcophages de Rome, d'Arles, d'Aix; nouvelle allusion à la délivrance opérée par la vertu de la croix, pensée que nous avons vue directement exprimée sur une miniature d'un manuscrit grec de la bibliothèque du Vatican (n° 342). Dans cette miniature, la verge dont Moïse, le personnage historique, frappe les eaux de la Mer-Rouge, est devenue la croix, attribut de saint Pierre, le personnage figuré [1].

Moïse apparaît encore sur les sarcophages comme recevant les tables de la loi, ou se déchaussant pour s'approcher de Dieu; sujets qui, distincts historiquement, semblent, sur ces monuments, à peu près se confondre, et y sont assez souvent représentés en parallèle avec la scène du rocher frappé. La substitution de l'apôtre de la nouvelle loi au prophète de l'ancienne n'y a point été portée aussi loin que dans cette dernière scène. Quelquefois même Moïse y demeure imberbe, tandis que saint Pierre, à côté, dans les scènes qui lui sont directement propres, apparaît avec sa barbe traditionnelle. Nous soupçonnons néanmoins que le don fait à Moïse n'exprime pas une pensée foncièrement différente de celle du don fait à saint Pierre, lorsqu'il reçoit le volumen déployé. Il est possible que, dans le premier cas, en représentant ce qui fut le prélude et la figure, on ait voulu porter l'attention aussi sur la chose désormais donnée dans son état de parfait accomplissement, comme dans le second cas, où cette chose est l'objet explicite de la représentation.

Un sarcophage du musée de Latran nous offre un intermédiaire relative-

1. Cette miniature, à première vue, nous avait paru, à nous et à un jeune artiste de talent qui en faisait un dessin pour M. le comte Ouvaroff, offrir une circonstance plus merveilleusement appropriée à l'idée que nous exposons : nous voulons parler d'une petite tonsure sur le devant de la tête. Mais, tout bien examiné, nous avons remarqué qu'elle n'en occupait pas tout à fait le milieu, et nous nous sommes convaincus qu'elle était le résultat de l'enlèvement accidentel d'une partie de la peinture.

ment auquel nous hésiterions à nous prononcer si le personnage, qu'on y voit représenté dans l'attitude ordinaire à Moïse recevant la loi, n'a pas aussi quelque droit à prendre le nom de saint Pierre. Ce personnage, le pied posé sur un monticule, tient à la main non plus la table de la loi, mais le volumen déroulé dont s'est déjà dessaisie la main divine aperçue au-dessus, et ses traits, si nos souvenirs ne nous trompent pas, sont les mêmes que ceux de saint Pierre dans la scène du reniement prédit qui occupe l'arc central du monument.

Quels que soient d'ailleurs les nuances et les degrés offerts par cette sorte de pénétration du figuratif par le figuré, il est certain, en définitive, que dans nul autre sujet la transition de Moïse à saint Pierre[1] n'a été formulée avec autant de netteté, soutenue avec autant de constance, que dans celui du rocher frappé, à raison sans doute de la précision des paroles de saint Paul et de la corrélation établie entre ce sujet et ceux de la prédiction du reniement de saint Pierre et de son arrestation. Cette corrélation était passée à l'état de pratique d'école; nous en signalerons un indice dans un détail d'ailleurs de minime importance, dont notre sarcophage offre spécialement un exemple. Nous voulons parler de ces sortes de chaperons portés seulement par les personnages accessoires qui emmènent saint Pierre dans la scène de l'arrestation, qui viennent puiser de l'eau dans la scène du rocher frappé. On les retrouve dans un grand nombre de monuments, à Arles comme à Rome, et rarement ailleurs que dans ces deux scènes[2]. Nous n'avons aucune donnée sur l'origine et la signification de cette coiffure; nous ne soutiendrons pas qu'en la mettant exclusivement et simultanément sur des têtes si diverses au point de vue de la réalité étroitement historique, les unes appartenant à des Israélites du temps de Moïse, les autres à des Romains du temps de Néron, la pensée des artistes se soit élevée jusqu'à vouloir expressément que les satellites, chargés de conduire saint Pierre à la mort, soient devenus, un peu après, les chrétiens qui se désaltèrent à la source sacrée. Le fait cependant

1. Comme suite de la même idée, nous rappelons que nous avons vu, dans notre « Bible moralisée » de la Bibl. imp , saint Pierre assimilé à Moïse. Et l'on a pu remarquer qu'au tambour de la coupole du monastère grec de Caracallou, où les douze apôtres correspondent à douze prophètes, saint Pierre est mis en regard de Moïse, et saint Paul d'Élisée. « Annales Archéologiques », t. xx, p. 280. C'est tantôt une simple comparaison, tantôt une métaphore.

2. Il est à remarquer que sur le pied de la croix de Saint-Bertin, publiée par les « Annales Archéologiques », t. xx, p. 5, on retrouve cette sorte de chaperon dans la scène du rocher frappé. — Un sarcophage publié dans les « Chiese di Roma », t. iii, pl. xli, comme étant à Sainte-Marie-Majeure, montre la même coiffure sur la tête de deux personnages qui semblent venir consulter un vieillard occupé à lire.

s'est réalisé à la lettre, lorsque saint Pierre convertit et baptisa saint Processus et saint Martinien, ses gardiens et ses geôliers. Mais nous croyons que la similitude s'est établie d'instinct entre les personnages des deux scènes, à raison de la correspondance des idées, et qu'elle s'est maintenue de même.

Le rapport du rocher frappé avec le sacrement du baptême est directement exprimé sur un sarcophage du musée d'Arles [1]. Tandis que la face principale de ce sarcophage est occupée par les douze apôtres rangés de chaque côté du monogramme du Christ élevé sur la croix et renfermé dans une couronne, à ses deux extrémités on voit d'un côté representé le premier de ces sujets, et de l'autre une seconde source qui, en jets abondants, sort aussi d'un rocher. Le Saint-Esprit, sous forme de colombe, descend sur ces eaux salutaires et saint Jean-Baptiste s'en approche. On reconnaît le Précurseur à la peau de bête attachée sur ses épaules; devant lui est une petite figure, nous ne disons pas d'enfant, parce que l'infériorité de la taille n'avait pas toujours cette signification; c'est un pénitent, ou plutôt un catéchumène que saint Jean, avant de le baptiser, semble vouloir présenter à un autre personnage qui, tenant un volume, est placé à l'opposé et nous paraît être le Christ : saint Jean-Baptiste lui-même pouvant être pris pour la figure, en général, du ministre du sacrement de baptême.

Voilà donc, par l'effusion des mérites de Jésus-Christ, une source où toute faute trouve une réparation surabondante; voilà saint Pierre relevé de sa chute, relevé aussi aux yeux des faibles de l'ignominie de son supplice et placé à la tête du plus haut ministère qui puisse se concevoir.

La tradition des clefs, quand elle se montre sur les sarcophages, entre ordinairement aussi dans un ordre d'idées analogues à celles que nous venons d'exprimer : elle est placée à la suite de la prédiction du reniement sur celui de ces monuments qui contient aujourd'hui les restes du pape Grégoire XV; elle lui sert de pendant sur l'un des sarcophages de Saint-Maximin [2], à gauche du Christ triomphant qui fait le don du volume déployé; elle est associée à la scène de l'arrestation sur le fragment que nous avons observé au musée d'Avignon (n° 123).

1. Lalauzière, « Hist. d'Arles », pl. xxv, fig. 3 et 4.

2. Tombeau dit des saints Innocents, dans les « Mon. de Saint-Maximin », pl. viii. Nous nous étonnons que, reconnaissant dans le sujet central l'établissement du règne de l'Église, M. L. Rostan n'en ait pas conclu que le don du volume sacré était fait à celui qui en est le chef. Le phénix, il est vrai, ressemblant réellement à un coq sur le sarcophage de Saint-Maximin, quoique posé sur le palmier, sans possibilité de méprise à cet égard, a contribué à ce que nous nous croyons permis d'appeler une erreur.

Ce sujet de la tradition des clefs, ainsi que ceux qui l'accompagnent, est d'ailleurs, dans le système iconographique des monuments qui viennent de nous occuper, bien moins destiné à la glorification du saint apôtre, dont il exprime l'une des plus insignes prérogatives, qu'à célébrer l'ère de délivrance et de pardon autant que de lumière et de paix inaugurée par le christianisme. Songeons à tant de malheureux relevés de leur abaissement, à tant de criminels déchargés de leurs fautes, à tant de chaînes brisées, à tant de portes ouvertes et à cette abondance de grâces qui, du sein de l'Église dont saint Pierre est le chef, coulent incessamment dans le monde entier; et par quelques côtés du moins, nous aurons pénétré dans la pensée que les sculpteurs de ces antiques tombeaux étaient chargés d'exprimer pour le soulagement des morts et la consolation des vivants.

GRIMOUARD DE SAINT-LAURENT.

---

# L'ART CHRÉTIEN

## AU CONGRÈS DE MALINES

---

Dans le vingt-troisième volume des « Annales Archéologiques », page 183, je publiais le résumé d'un discours tenu au congrès de Malines par M. l'abbé Cartuyvels, docteur en théologie et professeur d'archéologie au grand séminaire de Liége. Ce résumé, emprunté textuellement au journal le « Monde », qui n'est hostile ni aux ecclésiastiques ni à leurs doctrines sur l'art, était conçu comme il suit :

« M. Cartuyvels, professeur d'archéologie au grand séminaire de Liége, combat les orateurs précédents (MM. Jean Béthune de Gand, et Weale de Bruges). Il émet l'opinion qu'on ne peut pas dire que l'art du XIII^e et du XIV^e siècle soit le seul type de l'art chrétien ; il ne faut pas condamner les écoles artistiques qui ont succédé à celle du moyen âge, car ce serait nier le progrès. Il exprime encore l'opinion que l'art du IV^e siècle était tout aussi chrétien et aussi beau que celui du XIII^e siècle, et que les basiliques anciennes sont supérieures aux cathédrales du moyen âge.

« M. l'abbé Brauwers (Pays-Bas) répond que l'art chrétien, quoiqu'il ait commencé dans les catacombes, ne s'est guère développé avant la conversion de Constantin.

« M. Cartuyvels reprend la thèse qu'il a déjà développée. Selon lui, tout n'est pas à condamner dans l'art païen. La représentation des passions humaines n'est pas nécessairement mauvaise ; elle peut même prêter des éléments à l'expression des sentiments chrétiens. C'est à l'aide de ces éléments que les V^e et XVI^e siècles ont produit les plus beaux monuments dans les églises de Rome. »

Ces propositions, étranges dans la bouche d'un ecclésiastique instruit et

professeur d'archéologie, je les ai relevées dans ce même volume des « Annales », page 188, avec une vivacité que je ne puis pas regretter.

M. Cartuyvels, blessé du compte rendu et de mon espèce de réfutation, m'a fait l'honneur de m'adresser la lettre suivante :

Monsieur,

Il est tard peut-être de venir, après six mois, se plaindre d'une injure, mais il n'est jamais trop tard pour la réparer. On m'a montré dernièrement un article de votre excellente « Revue » (octobre 1863), où l'appréciation du congrès de Malines vous amène à me prendre personnellement à partie, avec un mépris très-peu déguisé. Cette attaque violente est d'autant plus déplacée qu'elle a le malheur de porter complétement à faux. Je ne suis pas, Dieu merci, ce contempteur ignare du moyen âge chrétien que vous fustigez avec indignation ; je désavoue entièrement les absurdités que vous me prêtez avec une étrange bonne foi. En voici, monsieur, la preuve péremptoire : c'est le texte même des paroles que j'ai prononcées à Malines, telles qu'elles sont reproduites par le compte rendu officiel. Trompé sans doute par les relations incomplètes qui ont paru dans certains journaux, vous avez cru devoir vous départir à mon égard de la courtoisie française comme de la charité chrétienne. Si votre « Revue » avait moins d'autorité, monsieur, je laisserais volontiers passer le temps sur cette injure. Mais la publicité étendue dont elle dispose, et le caractère public des fonctions qui me sont confiées dans un séminaire diocésain, ne me permettent pas de rester sous le coup d'une diffamation semblable.

Je suis persuadé que cette rectification vous donnera, monsieur, un véritable regret de la violence inconsidérée à laquelle vous vous êtes laissé entraîner. J'ose espérer que votre équité ne s'en tiendra pas au simple regret. Quant à la manière de réparer votre erreur, je vous en laisse complétement l'arbitre.

Agréez, monsieur, l'expression de ma parfaite considération.

CHARLES CARTUYVELS,
Docteur en théologie, professeur au séminaire de Liége.

Liége, le 1er juillet 1864.

Ainsi donc, d'après les termes de sa lettre, M. Cartuyvels repousse comme autant d' « absurdités », les propositions suivantes que lui prêtait le compte rendu :

1° L'art du XIIIe et du XIVe siècle n'est pas le seul type de l'art chrétien ;

2° Il ne faut pas condamner les écoles artistiques qui ont succédé à celle du moyen âge, car ce serait nier le progrès ;

3° L'art du IVe siècle est tout aussi chrétien et tout aussi beau que celui du XIIIe siècle ;

4° Les basiliques anciennes sont supérieures aux cathédrales du moyen âge ;

5° Tout n'est pas à condamner dans l'art païen ;

6° La représentation des passions humaines n'est pas nécessairement mauvaise ; elle peut même prêter à l'expression des sentiments chrétiens ;

7° C'est à l'aide de ces éléments que les Ve et XVIe siècles ont produit les plus beaux monuments dans les églises de Rome.

Pour prouver péremptoirement, comme il le dit dans sa lettre, que ces propositions ne sont pas contenues dans le discours qu'il a prononcé au congrès de Malines, M. Cartuyvels nous a envoyé le texte même, le texte officiel de ce discours. C'est un peu long et un peu vide de faits. Mais, si je me permettais d'analyser ce discours, on aurait le droit de suspecter mon exactitude et même « ma bonne foi », comme il est gracieusement dit dans la lettre ci-dessus. Il est donc préférable, sous tous les rapports, que je publie le morceau tout entier. Nos lecteurs verront ainsi très-clairement si le compte rendu s'est trompé en prêtant à M. Cartuyvels les sept propositions numérotées plus haut et si j'ai eu tort de relever vivement les susdites propositions. Pour ne pas allonger par une réfutation en règle les opinions de M. Cartuyvels, que l'on va lire, je me contenterai de placer en notes, au bas des pages, les points les plus saillants auxquels je ferai une courte réponse. Je n'ai pas besoin de signer ces notes, puisqu'elles sont toutes de moi. — Voici donc le discours officiel :

« Messieurs, les deux orateurs que vous venez d'entendre, en exposant les caractères de l'art chrétien, ont insisté sur deux qualités indispensables à l'artiste : qu'il soit chrétien d'abord ; qu'il ait ensuite, d'une façon chrétienne, le sentiment du beau ; et, en effet, sans une foi vivante et sans une imagination dirigée dans ses créations idéales par un cœur vertueux, l'artiste chrétien ne se conçoit même pas. Mais il faut de plus, pour former un artiste chrétien digne de ce nom, une troisième qualité fondamentale sur laquelle on insiste généralement trop peu : cette qualité, c'est la doctrine, « la science de l'art chrétien ». Il ne suffit pas à l'artiste, jaloux de réaliser des œuvres chrétiennes, d'avoir de la foi, du talent, d'avoir même le sentiment du beau : il lui faut encore la connaissance des idées chrétiennes qu'il est appelé à traduire dans une forme sensible ; il lui faut surtout une connaissance approfondie des types, du symbolisme, des formes traditionnelles de l'art chrétien.

« Car, dans le christianisme, l'art n'est pas une chose de pur agrément. L'art religieux surtout n'a pas pour but de charmer les sens par une représentation quelconque du beau ; il a une destinée plus haute, et sa place est marquée dans les desseins de Dieu pour la gloire et l'agrandissement de son œuvre sur la terre. L'art est dans les mains de l'Église catholique un moyen d'instruire et de conduire les âmes à Dieu. Il a pour mission de servir d'organe à la vérité et de faire passer dans le peuple, au moyen d'une forme sensible et douée de splendeur, les vérités du dogme et l'histoire de la religion. De tout temps, les églises ont été les livres sacrés des chrétiens qui ne savaient pas lire. Nos cathédrales du moyen âge étaient de vastes histoires, où, depuis les statues symboliques du portail jusqu'aux images des saints rangées autour du

sanctuaire [1], depuis le tableau de la création jusqu'à celui du jugement dernier, le peuple fidèle trouvait, mise à sa portée, une exposition sensible et palpable des objets de sa croyance et de sa vénération. Les premiers sanctuaires de l'Église naissante, les catacombes de Rome, dont le nom seul évoque toutes les grandeurs de la religion, les catacombes ne sont qu'un vaste musée où l'art chrétien, devenu l'organe et l'écho du sacerdoce, étale au milieu des plus touchants et des plus sublimes souvenirs une représentation figurée du dogme et de l'histoire évangélique, complète et expressive au point de fournir aux chrétiens d'aujourd'hui des armes pour combattre l'hérésie, parfaitement comprise du peuple chrétien d'alors, et reflet merveilleux de ses croyances, de sa vie et de son héroïsme.

« Si l'art religieux a pour mission d'instruire, et s'il doit chercher dans l'expression du beau le moyen de faire passer la vérité par les sens dans les cœurs, il est de toute nécessité que l'artiste soit familiarisé avec la doctrine et avec les types qui la rendent sensible aux yeux du peuple. Or, il faut bien le reconnaître, cette action puissante, cet auguste ministère que l'art exerçait autrefois, il ne l'exerce plus aujourd'hui. Les peuples comme les artistes ont perdu le sens de ce divin langage. La tradition a été « interrompue, brisée », et nous cherchons péniblement à en rassembler les vestiges épars et les fragments mutilés. Ce qui fait parmi nous la faiblesse de l'art chrétien, et ce qui condamne pour longtemps encore nos artistes à des expériences inutiles et à des tâtonnements douloureux, c'est la perte et l'oubli des traditions de l'art religieux. La tradition vivante assurait autrefois, en dépit du cours des siècles, la construction et l'ornementation d'une cathédrale telles que le projet en sortait du génie de l'artiste; lui-même était arrivé à une conception sublime en suivant les traces de ses devanciers, et le peuple tout entier s'associait à ces œuvres merveilleuses, parce qu'il les comprenait dans leurs moindres détails. Aujourd'hui, l'artiste est solitaire; il n'a personne pour lui tracer les chemins, pour lui marquer un but, pour l'éloigner des écueils, et c'est pourquoi, dans la réalisation de l'idéal religieux, il en est réduit à se créer, d'après une fantaisie individuelle ou par une imitation que le hasard seul dirige, des types de pure convention, images souvent trop fidèles de ses convictions ébranlées. Que faut-il donc pour relever l'art chrétien? Le rattacher à ses traditions antiques par la science, par l'étude des anciens types soutenue et

1. Les statues qui décorent les portails de nos anciennes cathédrales ne sont ni plus ni moins symboliques que les images rangées autour du sanctuaire : ce sont les mêmes scènes historiques, les mêmes sujets symboliques, les mêmes saints au dedans comme au dehors, ici aussi bien que là.

dirigée dans un esprit chrétien, par une investigation patiente et pieuse du passé qui conduira nos artistes non plus à des imitations serviles, mais à des œuvres vivantes inspirées du même génie d'autrefois.

« Mais ici, Messieurs, se présente une question fort grave et qui donnait lieu tout à l'heure à l'expression très-animée de certaines opinions inspirées par un sentiment sincère et profond que je respecte, mais mêlées aussi d'illusions que je regrette de ne pouvoir partager. Cette question, la voici : Où faut-il aller chercher la tradition, les types de l'art chrétien? A quelle école l'artiste catholique ira-t-il demander des maîtres et des modèles? Existe-t-il une forme consacrée, un type absolu du beau artistique dans le christianisme? Il en est qui n'hésitent pas à répondre que ce type existe, réalisé dans des œuvres impérissables; que c'est le type chrétien du XIIIe siècle, « l'art gothique », en un mot, dans toutes ses applications. Hors de là, point de salut pour l'artiste. De là aussi, l'exclusion formelle donnée, au nom du catholicisme, à toute forme de l'art empruntée à l'antiquité.

« Messieurs, cette doctrine exclusive, dont nous venons d'entendre tout à l'heure des organes très-convaincus, semble à beaucoup d'autres aussi opposée à l'esprit de l'Église qu'à sa gloire et au témoignage de ses annales.

« Sans doute, il faut proscrire du domaine de l'art religieux toute représentation pernicieuse et de nature à corrompre les cœurs au lieu de les élever. L'art chrétien n'admet pas de transaction à cet égard, pas plus que la morale chrétienne. Mais s'ensuit-il qu'il faille proscrire les formes de l'art antique comme fatalement vouées à l'expression du mal et radicalement impuissantes à exprimer le beau chrétien? Evidemment cette conclusion est erronée, car l'antique se révèle à nous par plus d'un côté où il réalise avec splendeur, dans l'ordre des idées et des sentiments naturels, les conceptions les plus élevées du genre humain[1].

« En fait d'art, la perfection consiste à revêtir le vrai des formes de la beauté. Sans la beauté de la forme, l'art n'est pas complet, quelque sublime que puisse être d'ailleurs la pensée ou le sentiment qui l'inspire. Ainsi, ces peintres du moyen âge dont les images naïves ont le privilége de captiver le cœur plus encore que les regards, ces peintres si profondément chrétiens qu'on appelait Cimabué, Buffalmaco et tant d'autres, sont-ils pour nous en fait d'art des modèles parfaits? Évidemment non. Ils ont l'idée, ils ont le

1. Le résumé dit : « Tout n'est pas à condamner dans l'art païen. La représentation des passions humaines n'est pas nécessairement mauvaise; elle peut même prêter à l'expression des sentiments chrétiens ». Le discours et le résumé parlent donc à l'unisson, quoi que M. Cartuyvels en puisse dire aujourd'hui.

sentiment chrétien, ils le traduisent avec amour. Que leur manque-t-il donc? La beauté de la forme. Ajoutez à l'expression naïve et frappante, qui caractérise ces œuvres, la science du dessin, l'anatomie et la perspective, et ils réaliseront un type où tout homme sera forcé de reconnaître quelque chose de l'idéale beauté du christianisme, comme devant les toiles inspirées de Fra Angelico de Fiesole ou les fresques sublimes de Raphaël.

« La perfection de l'art chrétien consiste donc à rendre l'idée chrétienne, bien comprise, par une forme belle, pure, harmonieuse et parfaite. Et ce n'est certes pas comprendre les types de l'art religieux, même ceux du moyen âge, que de les imiter dans leurs défauts, de donner comme le terme de la perfection la plus pure ce qui n'est que la phase transitoire de l'enfance de de l'art ou l'ébauche informe de sa barbarie[1].

« L'art ogival est, sans contredit, en fait d'architecture, une des créations les plus merveilleuses de la pensée chrétienne. Est-ce le beau idéal que l'on ne puisse dépasser et le type unique de l'architecture chrétienne? Y a-t-il même une architecture exclusivement chrétienne? Ici, Messieurs, je crains d'aller à la rencontre d'idées généralement admises, et, cependant, je ne puis m'empêcher de tenir cette prétention exclusive pour une erreur.

« C'est faire injure à l'Église que de supposer qu'elle ait été pendant douze siècles sans soupçonner l'idéal de l'art chrétien; et cette supposition on l'admet en faisant de l'art gothique, né seulement au XIIIe siècle, le type exclusivement chrétien de l'architecture[2]. Non : l'art chrétien, comme la vérité révélée, a existé dans l'Église dès l'origine. Il est né avec la prédication de l'Évangile, et son premier berceau fut le premier autel et le premier sanctuaire où l'Église s'assembla pour célébrer les mystères sacrés. En tout ce qui touche l'œuvre de Dieu, Messieurs, il faut toujours, pour trouver la source, remonter le fleuve des âges jusqu'aux pieds du divin Fondateur. C'est de lui qu'émane pour nous toute lumière, toute vérité, toute grâce. C'est de ce foyer divin que rayonnent sur l'Église toutes les traditions divines, celles de l'art comme celles de la charité. La vérité descendait des lèvres du divin Sauveur parée des riches couleurs de la parabole orientale, et les premiers essais de l'art chrétien fixèrent sur le marbre, sur le bronze, sur les parois du sanctuaire, cette vérité qui descendait du ciel parée de poésie. (*Applaudissements.*)

1. Qui donc a jamais recommandé d'imiter les défauts de l'art du moyen âge? Quel est le professeur qui conseille à un jeune versificateur, son élève, d'imiter les vers faux ou incomplets même de Virgile?

2. Le résumé ne s'est donc pas trompé en disant, d'après le discours : « L'art du XIIIe et du XIVe siècle n'est pas le seul type de l'art chrétien ».

Le désir de transmettre aux regards attendris des fidèles le souvenir de ses traits adorables ou la miséricordieuse figure de sa sainte Mère, inspira le premier pinceau chrétien; et les magnificences de l'art, déployées autour du sanctuaire, furent toujours et partout la conséquence de sa présence sur nos autels. Oui, Dieu merci, il y eut dans tous les siècles des églises, des chrétiens, des artistes, des chefs-d'œuvre, un art chrétien vivant et glorieux, avant que l'architecture ogivale fût appliquée à la construction des temples par un partie de l'Église d'Occident[1]. (*Applaudissements.*)

« L'architecture religieuse du Christianisme n'a pas un type uniforme, ne s'accommode pas d'un type national, parce que le Christianisme n'est ni l'œuvre ni l'apanage d'une nation isolée : il les embrasse toutes dans les liens de sa puissante unité.

« Ce caractère universel de l'Église *catholique* est le sceau divin de son origine. Or, l'art ogival n'eut et n'aura jamais ce caractère d'universalité. Il porte trop l'empreinte des peuples qui l'ont inventé, des climats où il a pris naissance. Comment voulez-vous, par exemple, forcer l'Italien, ami du soleil, de l'éclat, de la lumière[2]; l'Italien dont la religion est pleine d'expression, de joie, de confiance, à prier sous les voûtes obscures et mystérieuses de nos églises gothiques? Son cœur se resserre dans cet édifice si bien adapté, au contraire, au caractère pensif et rêveur des peuples germaniques. Comment ferez-vous pour imposer ce type à la Grèce? Comment ferez-vous pour le rendre à l'Orient où il a pris naissance[3]? Chaque civilisation, chaque peuple

1. Dans cette tirade doublement « applaudie », il n'y a que des mots et des phrases. La table de la Cène et la chambre du Cénacle étaient une table et une salle à manger, et non pas des œuvres d'art. La table est conservée, aujourd'hui encore, à Saint-Jean-de-Latran, et rien n'est vraiment plus digne de respect. Mais, comme art, le moindre autel roman ou gothique lui est infiniment supérieur. Quant au Cénacle, je ne sache pas qu'il ait jamais passé pour un monument comparable à la cathédrale de Reims. M. Cartuyvels devrait être professeur de rhétorique et non pas d'archéologie.

2. L'Italien, ami du soleil, de l'éclat et de la lumière, au dire de M. Cartuyvels, a une peur affreusé de la lumière, de l'éclat et du soleil dans ses églises. Rien n'est plus petit que les fenêtres de la cathédrale de Pise, rien n'est plus obscur que Saint-Marc de Venise. Quand le style commande de grandes fenêtres, comme à la cathédrale d'Orviéto, on bouche ces fenêtres avec des pierres spéculaires pour se garer du soleil et de la lumière, ou bien, comme à Torcello, on les munit de volets en pierre qui interceptent entièrement le jour. Voilà pourtant où l'amour de l'éloquence peut conduire un professeur d'archéologie!

3. Ceci est bientôt dit, mais serait plus long à prouver. D'autres y ont mis plus de temps pour démontrer que l'art ogival, né en Occident, est allé s'imposer, dans les XII^e et XIII^e siècles, aux nations orientales. — Mais, d'ailleurs, admirez que le style gothique soit né dans le lumineux Orient, suivant M. Cartuyvels, et que cependant ses voûtes obscures et mystérieuses soient si bien adaptées au caractère pensif et rêveur des peuples germaniques. O éloquence, ô rhéto-

a sa manière à lui de sentir le beau et de l'exprimer par une forme sensible. Chaque peuple aussi a une manière à lui d'entendre la majesté du culte et la beauté du sanctuaire. Mais, au milieu des innombrables divergences qui fractionnent l'humanité, il est une chose qui ne change jamais, c'est la foi du chrétien, c'est la liturgie de l'Église[1]; et ce qu'il y a de merveilleux, c'est que l'Église adopte ces formes variées de l'art sans en subir elle-même, dans son culte ou dans sa doctrine, le plus imperceptible changement. *Il n'y a plus ni Grecs, ni Barbares*, disait saint Paul; et en effet, dans le monde régénéré, il n'y avait plus que des enfants de Dieu. Comme conséquence éloignée de cette grande parole de l'apôtre, nous dirons aussi : l'art chrétien n'est ni l'art de la Grèce, ni l'art gothique; c'est un art qui inspire à la fois du même souffle divin toutes ces formes variées, et qui réalise l'idée chrétienne aussi bien par les lignes harmonieuses de l'art antique, que par les combinaisons neuves et hardies de l'art ogival[2].

« De quel droit voudrions-nous condamner cette merveilleuse et divine fécondité de l'Église qui produit, d'âge en âge, des formes nouvelles de la vérité immuable et des types nouveaux de l'idéale beauté? De quel droit irions-nous restreindre à un lieu et à un siècle, fût-ce le grand siècle catholique, et cette terre fût-elle notre patrie, cette expansion indéfectible de l'art chrétien? L'Église d'Orient a brillé pendant huit siècles de toutes les clartés de la science, de toutes les gloires de l'apostolat et de la sainteté : elle aussi a créé un type idéal, un système complet d'art chrétien, expression admirable de la pensée comme de la liturgie de l'Église. Encore une fois, dans quel but

rique, vous me paraissez passablement inconséquentes! M. Cartuyvels n'a pas l'air de se douter que l'Italie est pleine d'églises gothiques dont je ne citerai que Saint-Jean-de-Latran, la cathédrale d'Orviéto, la cathédrale de Florence et la cathédrale de Milan, qui en valent bien d'autres, sans compter l'église de Saint-François d'Assise.

1. Si la liturgie de l'Église est une et ne change jamais, comment se fait-il que les liturgies orientales soient si différentes de la liturgie romaine; comment le rite ambrosien et le rite mozarabe existent-ils encore avec l'autorisation de la cour de Rome; comment le rite lyonnais a-t-il subsisté jusqu'à présent, et n'est-il pas encore tout à fait mort; comment enfin, depuis plusieurs années, a-t-on fait tant d'efforts pour changer les liturgies particulières dans un si grand nombre de diocèses de France?

2. Ainsi « l'art païen réalise l'idée chrétienne aussi bien que l'art ogival ». Plus bas, M. Cartuyvels insiste : « Il y a plus : l'art païen lui-même se prête parfaitement à servir la pensée chrétienne ». — En d'autres termes, c'est dire que la Madeleine de Paris vaut la cathédrale de Chartres, et que le temple de la Victoire Aptère peut réaliser l'idée chrétienne tout aussi bien que la Sainte-Chapelle de Paris. — Le compte rendu avait dit : « Tout n'est pas à condamner dans l'art païen », et, s'il a faussé la pensée de M. Cartuyvels, c'est en l'amoindrissant. On croirait qu'il a voulu, non pas diffamer le professeur d'archéologie, mais couvrir son tort en l'atténuant.

voudrions-nous priver l'Église de cette gloire, et dénier à l'*art byzantin* le mérite d'être, dans son genre, une forme accomplie et parfaite de l'art chrétien?

« Il y a plus : l'art antique lui-même se prête parfaitement à servir la pensée chrétienne, et cette alliance de la forme antique et de l'inspiration chrétienne, réalisée à l'une des époques les plus glorieuses de l'Église, au milieu de la plus splendide efflorescence de la doctrine et du sentiment religieux, nous a donné l'art chrétien *des basiliques*. C'est là un des faits qui détruisent d'une façon éclatante l'incompatibilité prétendue du Christianisme et de l'art païen.

« L'art est ordinairement le reflet des pensées et des destinées de son siècle. Plus un siècle est grand par le mouvement de ses idées, plus il laisse une trace profonde dans le développement de la civilisation, et plus aussi l'épanouissement de l'art pare son front comme d'une auréole où se réfléchissent ses passions, sa foi, sa grandeur ou ses vices. Eh bien! quel siècle fut plus grand par la foi, par les idées, par le mouvement donné à la civilisation, par le changement du monde, par l'ascendant vainqueur du Christianisme que le IVe siècle de l'Église? Quel éclat dans la doctrine! Quelle profusion de beaux génies consacrés à la défense de la vérité! Quelle foi vivante dans ces peuples néophytes baptisés dans le sang de leurs martyrs! Quel développement majestueux des pompes sacrées de la liturgie! Quels noms dans l'épiscopat! Quels empereurs sur le trône! Et cet âge unique dans les annales de l'Église n'aurait pas eu d'art chrétien! (*Applaudissements.*)

« Quoi! ces vieilles basiliques de Rome élevées par Constantin et ornées par les papes; ces ambons où l'on voyait monter saint Ambroise, saint Augustin, saint Léon; ces absides où la liturgie déployait toute la majesté des saintes cérémonies au milieu de toutes les magnificences de l'empire et des triomphantes manifestations de la foi populaire, n'avaient pas, en fait d'art, un caractère chrétien? Sanctuaire vénérable élevé sur le tombeau des martyrs, décoré à l'envi par la piété des peuples, reflétant dans son harmonieuse structure les lois de la discipline de l'Église et dans ses ornements symboliques le dogme, les mystères, l'Évangile... Ah! Messieurs, s'il fallait choisir un type idéal du temple chrétien, il semble que ce serait celui-là[1]! — Mais ces

1. Voilà une série d'exclamations et d'interrogations qui ont pu mériter les applaudissements du « Congrès de Malines ». Mais j'aurais préféré qu'on nous dît où sont ces basiliques constantiniennes, ces ambons, ces absides, ces sanctuaires du IVe siècle, et qu'on nous en fît une exacte description. Je soupçonne le professeur d'archéologie de Liége de n'avoir pas vu un seul de ces sanctuaires et de ces ambons, une seule de ces absides et de ces basiliques. Il n'en parle que par

basiliques sont des temples grecs, leurs sculptures et leurs bas-reliefs ne sont que des emprunts faits au paganisme. La véritable tradition de l'art chrétien n'est point là...

« Messieurs, je crains de froisser peut-être quelques convictions arrêtées; — mais le type de la basilique, le style grec appliqué au temple du vrai Dieu, comme il l'était au IVe siècle, me semble réaliser, à certains égards, d'une manière plus heureuse que nos édifices gothiques, l'idée chrétienne d'une église[1]. Quel est en effet le but principal d'une église? Ce n'est pas simplement la prière, c'est l'adorable sacrifice des autels. L'autel, voilà le centre idéal de l'église; et par conséquent dans le temple chrétien toutes les conceptions artistiques doivent tendre à faire sentir au regard, à l'âme, au cœur du fidèle la présence de Dieu sur l'autel. Or, dans ces vénérables basiliques tout est concentré, tout rayonne, pour ainsi dire, autour de ce lieu redoutable : ces longues perspectives de colonnes qui conduisent tout d'abord le regard, non pas vers la voûte, mais vers le sanctuaire; cet autel unique, majestueux, recouvrant une tombe glorieuse, entouré de lampes ardentes et de mystérieux voiles, dominant la foule et séparé d'elle par ces barrières symboliques qui marquent les différents degrés de la hiérarchie; cette abside éblouissante qui arrondit autour de lui, comme une couronne, le chœur sacerdotal dominé par la chaire du Pontife; ce Pontife lui-même qu'on apercevait au fond du sanctuaire, dominant l'autel comme une personnification du divin Sacrificateur : tout met en face l'idée du sacrifice, tout ramène l'âme et les sens au mystère de l'autel; et cette grande et vraie conception du lieu saint ne le cède en rien à la majesté solitaire de nos églises gothiques, où souvent l'autel est perdu dans les détails de l'architecture[2].

ouï-dire ou plutôt par les textes, puisqu'il n'en reste plus rien. Or, par M. le professeur lui-même, nous savons comment on peut s'exalter à froid et faire de l'éloquence à vide.

1. Le compte rendu, dans la troisième proposition, dit : « L'art du IVe siècle est tout aussi chrétien et tout aussi beau que celui du XIIIe siècle ». — Dans son discours, M. Cartuyvels déclare que le style païen, devenu chrétien au IVe siècle, lui paraît réaliser à certains égards, d'une manière plus heureuse que les édifices gothiques, l'idée chrétienne d'une église. Ici encore le compte rendu ne va même pas jusqu'à la pensée nette et franche de M. Cartuyvels.

2. On croirait que M. Cartuyvels, si sûr de ses « longues perspectives de colonnes basilicales », n'est jamais entré dans une grande église gothique : il n'a qu'à voir à Laon, pour ne parler que de celle-là, les longues files de colonnes qui s'allongent du portail au chevet et s'étagent du sol à la voûte. Quant à l'autel gothique d'une cathédrale, il n'en a pas vu, puisqu'il n'en existe plus; mais il n'a pas vu davantage d'autel basilical, et il n'en parle que d'après les textes. Or, nous autres, nous avons des textes aussi et des descriptions détaillées sur les autels gothiques des cathédrales de Tournai, d'Arras, de Bourges, d'Amiens, de Sens, de Bayeux, de Paris, etc., et nous pouvons affirmer que ces autels, éclairés de couronnes de lumière et de chandeliers à

« Et pourquoi serait-il interdit de consacrer l'art antique à la gloire du vrai Dieu? Est-il à craindre que la forme empruntée aux anciens ne doive altérer l'idée chrétienne ou affaiblir le sentiment chrétien? Ici encore, laissons aux faits le soin de répondre. Il n'y eut certes jamais de société chrétienne plus fervente et plus pure que la primitive Église; il n'y eut jamais de chrétiens plus pénétrés des dogmes de leur foi, plus près des traditions apostoliques et divines, plus saints, plus héroïques, plus ennemis de toute influence païenne que les chrétiens des catacombes : eh bien! descendez dans les catacombes, et vous y verrez partout, sur les tombeaux des martyrs, sur les autels des saints, sur les galeries funèbres, sur les voûtes des sanctuaires les lignes harmonieuses de l'art antique consacrées à l'expression de l'idée chrétienne et du sentiment chrétien. Descendez dans ce sublime reliquaire de l'art, et vous y verrez partout sculptées, gravées, dessinées dans les formes antiques, mais par une main chrétienne et un cœur chrétien, des images sacrées, expression ravissante de la foi de ces anciens âges et monuments impérissables de la vérité[1]. Ah! cet art chrétien des premiers siècles, il n'avait pas seulement

sept branches, entourés de voiles mystérieux et de statues « symboliques », assis sur des corps saints ou dominés par des reliquaires inappréciables, séparés de la foule par des barrières vivantes de sculptures et ruisselantes d'or et de pierreries, que ces autels, dis-je, n'ont rien à envier à ceux du IVe siècle.

1. Il importe essentiellement de protester contre cette tendance, trop grande aujourd'hui, de proposer l'art des catacombes comme le type de l'art chrétien. Dans les catacombes, c'est l'enfance, le bégayement, l'impuissance; c'est le compromis perpétuel entre le paganisme qui s'éteint et le christianisme qui s'allume. Les yeux malades aiment le crépuscule, qui n'est ni lumière ni ténèbres; mais la vue saine préfère le plein jour de midi. Midi, pour l'art chrétien, c'est le XIIIe siècle. Un archéologue, un historien, peuvent aimer les époques de transition; mais un esthéticien, un artiste préféreront toujours les époques franches et dégagées d'alliances adultères. Dans cette livraison même des « Annales », page 265, nous publions un tombeau remarquable, à peu près contemporain des catacombes, et, dans tous les cas, de ces IVe ou Ve siècles tant chéris de M. Cartuyvels. Or, je le demande, est-ce qu'un ecclésiastique, même renaissant, oserait proposer à un peintre ou à un sculpteur, comme type de l'ange chrétien, ces deux petits amours tout nus qui servent de supports ou plutôt de tenants à la coquille des deux époux, amours qui montrent tout et principalement ce qu'on ne voudrait pas voir? Mais même dans les sujets religieux, oseriez-vous proposer pour modèle ce Daniel, aussi nu que les deux amours, et qui s'offre effrontément en face de tous, plus nu que l'Apollon du Belvédère? La sainte Vierge de l'adoration des mages est assise dans un fauteuil, il est vrai, à peu près comme sur un trône vulgaire; mais cette chaise, lourde et laide, serait, au XIIe, au XIIIe siècle, un noble trône, plein d'élégance et de richesse, et l'enfant Jésus, au lieu de plonger avidement ses deux mains, comme un enfant banal, dans le vase aux offrandes, tiendrait de la main gauche le livre de ses évangiles et bénirait de la main droite les rois orientaux qui viennent l'adorer. Quant à ces rois, ce sont, sur ce tombeau, de grands garçons accoutrés ridiculement. Voilà cet art sublime des catacombes. Je l'abandonne à M. Cartuyvels, et je retourne au moyen âge de nos contrées.

reçu du monde antique les traditions de la ligne de Phidias ou d'Apelle, mais il avait reçu d'en haut le type de la beauté surnaturelle; il avait le secret des Écritures sacrées, le symbolisme des prophètes, les divines images de l'Évangile, et cette étincelle du génie créateur qui grave, dans une image sensible et dans un trait ineffaçable, l'expression populaire des dogmes mystérieux et des vertus héroïques. A la beauté du type ancien régénéré par la grâce, il unissait, d'une manière qui n'a jamais été égalée, l'exactitude théologique[1]. Savez-vous, pour n'en citer qu'un exemple, comment la primitive Église représente la sainte Mère de Dieu sur les autels des catacombes? Elle la représente sur un trône : c'est une reine, tenant sur ses genoux et appuyé sur son cœur son divin Fils qui bénit[2] : voilà la source de sa grâce et de ses gloires; et elle-même, les yeux et les bras levés au ciel, comme Moïse sur la montagne, intercédant sans cesse pour le peuple de Dieu. Or, je le demande, si le Christianisme à son époque la plus pure, la plus fidèle et la plus glorieuse, a réalisé d'une manière éclatante l'alliance de l'art antique avec la pensée chrétienne, qui sommes-nous pour proscrire cet art au nom du Christianisme?

« Oui, c'est dans les catacombes, c'est au berceau même de l'Église que l'art antique purifié a été consacré au vrai Dieu; c'est là qu'il a reçu le baptême et l'adoption de la foi, et depuis la première chapelle des catacombes jusqu'à la splendide basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs[3], l'art antique n'a jamais cessé de réaliser des chefs-d'œuvre chrétiens, parés de la double auréole du génie et de la foi. Ainsi, des ruines du temple antique on vit surgir

1. J'en demande pardon au savant docteur en théologie, mais l'art des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles est d'une exactitude théologique irréprochable. Jusque dans l'iconographie des calices, dans celle des retables en émail, dans celle des châsses, des reliquaires, des croix, des couronnes ardentes, la théologie est développée et respectée comme on ne l'a ni fait ni essayé dans les époques précédentes. Il faudrait entrer dans des détails trop nombreux pour démontrer cette thèse facile. Je me contente de renvoyer aux « Mélanges d'archéologie » des PP. Martin et Cahier, et aux vingt-quatre volumes des « Annales Archéologiques ». Mais, mieux encore, j'en appelle aux dix-huit cents statues et aux six mille figures de la cathédrale de Chartres.

2. Le divin Enfant bénit quand, en petit garçon avide, il ne s'empare pas à deux mains, comme dans le sarcophage que nous publions aujourd'hui, des présents que lui offrent les rois mages.

3. Je prie M. Cartuyvels de me dire ce qu'il entend par « la splendide basilique de Saint-Paul-hors-les-Murs». Le Saint-Paul actuel est à peine terminé et ne remonte pas plus haut que 1823, époque où il fut complétement incendié. Le Saint-Paul qui périt alors dans le feu datait du XII<sup>e</sup> siècle au plus haut. Quant au Saint-Paul fondé par Constantin, où M. le professeur d'archéologie de Liége en a-t-il vu la splendeur? Je ne trouve dans tout ce discours que de la rhétorique à l'usage des congrès : « sunt verba et voces ».

le sanctuaire chrétien, portant à la fois dans sa structure l'empreinte des idées nouvelles et le souvenir du miracle accompli. Ainsi la langue harmonieuse de Platon et d'Homère avait été elle-même visitée par l'inspiration divine, et devenait la langue sacrée du Nouveau Testament. Ainsi, le droit romain, la raison écrite passait dans les codes de l'Église, comme la langue de Rome dans sa liturgie. Ainsi tout ce qu'il y avait dans l'ancien monde de beau, de noble, de glorieux, racheté des profanations de l'homme et régénéré par le Sauveur Jésus, revenait rendre honneur et gloire à la vérité.

« De ce témoignage éclatant de l'histoire il faut conclure, Messieurs, que la dénomination d'*art chrétien,* attachée d'une façon exclusive aux œuvres d'une époque isolée de l'existence de l'Église, fût-ce aux monuments gothiques du XIII[e] siècle, est une limitation arbitraire, étroite, en opposition avec l'esprit catholique, du privilége divin que possède l'Église de produire le beau d'après plusieurs types et d'en créer de nouveaux à toutes les grandes époques de son histoire. L'art chrétien n'est pas l'art byzantin, ni l'art ogival, ni l'art ancien non plus; c'est l'ensemble et la perfection de tous ces types inspirés par une même pensée, mais réalisés par des organes différents qui constituent l'art chrétien. Chacun donc est libre de porter où il sent mieux l'idée chrétienne le tribut de son admiration et de ses sympathies, car dans le domaine de l'art comme dans celui de l'intelligence, l'Église admet et bénit toutes les conceptions humaines qui respectent sa vérité. Et c'est là une loi générale de son existence qui la place au-dessus des fluctuations humaines, et qui atteste au monde sa divinité. Dans l'ordre politique, les droits de Dieu sauvegardés, elle bénit avec la même sincérité la royauté de saint Louis et la Constitution belge. Dans l'ordre philosophique, elle adopte pour devise la parole de saint Augustin : *in necessariis unitas, in dubiis libertas.* Dans l'ordre moral aussi, la grâce ne détruit ni la liberté, ni la nature. La grâce laisse subsister l'homme avec ses tendances, ses passions, son caractère, mais elle le purifie, le dirige, l'élève jusqu'à Dieu. Voyez les saints, ces divins artistes, ces copies vivantes de Jésus-Christ. Tous reproduisent ici-bas, dans leur vie, le même idéal, mais autre est la sainteté de l'apôtre, autre la sainteté de la vierge fidèle, autre la sainteté du martyr; et, cependant, dans toutes ces âmes transfigurées par la grâce, on retrouve la ressemblance de Jésus-Christ. Ainsi en est-il de l'art chrétien. Par l'esprit qui l'anime, il touche au ciel; il est un par le but qu'il se propose; et par les moyens qu'il emploie, il est multiple, il varie, il progresse ou décline comme l'humanité. (*Applaudissements.*) »

Ici finit le discours du trop éloquent professeur de Liége.

J'ai le regret de ne pouvoir unir mes applaudissements à ceux du congrès de Malines; d'ailleurs M. Cartuyvels s'en passera parfaitement bien. Je suis désolé de ne pouvoir rétracter ni la forme ni le fond de ce que j'ai écrit l'année dernière à propos de ce discours singulier du professeur d'archéologie au grand séminaire de Liége. Quand, pendant les trente-cinq années les plus laborieuses de sa vie, on a étudié, sans relâche et sans interruption, l'art chrétien dans tous ses monuments bâtis, sculptés, peints, écrits et même notés, on peut être agacé d'entendre un ecclésiastique, haut placé et qui exerce une grande influence sur l'esprit de nombreux jeunes gens, futurs héritiers du sacerdoce et de l'art chrétien, nier à la face d'un congrès important les doctrines les plus raisonnées, les plus saines, les mieux établies sur les œuvres d'art de la plus belle époque que le monde ait jamais vue.

M. Cartuyvels déclare bien qu'il désavoue entièrement les absurdités que lui prête le compte rendu du congrès de Malines; mais les sept propositions extraites de ce compte rendu sont nettement contenues dans le discours qu'on vient de lire : elles y sont même aggravées et multipliées, comme on sort de le voir. Aucune injure n'a donc été faite à M. Cartuyvels; c'est lui-même qui s'injurie, pour ainsi dire, de la première à la dernière ligne de son plaidoyer contre le véritable et le plus sublime art chrétien. Je ne comprends, enfin, ni la légitimité ni l'utilité de la réclamation inopportune et tardive de M. le docteur Cartuyvels.

Je ne demande pas mieux, assurément, que M. Cartuyvels, ou n'importe qui, soit nommé professeur d'archéologie chrétienne à l'Université de Louvain, si toutefois, comme l'a désiré le congrès de Malines, cette chaire est ainsi créée; mais j'espère qu'avant d'enseigner à Louvain le professeur aura solidement et impartialement étudié les monuments et les œuvres de l'art chrétien de tous les temps et de tous les pays[1].

DIDRON AINÉ.

1. Au moment où j'achève d'écrire ces lignes, j'apprends que M. Reusens, bibliothécaire en chef de l'Université de Louvain, a été chargé de la nouvelle chaire d'archéologie. Je n'ai pas l'honneur de connaître M. Reusens; mais j'espère que ses doctrines ne sont pas celles de M. Cartuyvels, et qu'il saura dire combien les cathédrales de Tournai et d'Anvers, par exemple, sont supérieures à Saint-Jacques-sur-Caudemberg de Bruxelles, et combien les hôtels de ville de Louvain, Ypres et Bruxelles l'emportent sur la partie gréco-romaine de l'hôtel de ville de Gand.

# MOSAÏQUE DE SOUR

SUITE ET FIN [1].

---

Revenons maintenant au centre de l'église.

Au-dessus du riche tapis qui orne le bas de la nef [2], on voit d'abord une assez jolie rosace; puis des ornements très-simples, la plupart maigres ou mal dessinés et tous sans effet. L'intérêt de cette partie du pavage, d'ailleurs très-détériorée, se porte sur la grande inscription entièrement intacte dont le fac-simile accompagne ce mémoire. Elle est renfermée dans un ornement traditionnel qui entoure ordinairement les inscriptions antiques, mais qui est ici aussi maigre et mal dessiné que tous ceux qui l'entourent. Je lis ainsi ce texte intéressant :

+ Γέγονεν τὸ πανἔργον τῆς ψήφωσεος [τοῦ ναου] τοῦ ἐνδόξου καὶ πανσέπτου μάρτυρος ἁγίου Χριστοφόρου ἐπὶ τοῦ θεόφιλεστάτου Γεωργίου ἀρχι[πρεσβὺτερου?] καὶ χορέπισκοπου καὶ ἐπὶ τοῦ θεόφιλεστάτου Κύρου διακονου καὶ ἐπί[τροπου?] ὑπὲρ σωτηρίας τῶν δύωκτημὰτων οἰκονόμων καὶ γεωργων καὶ τῶν τεκνων αὐτων καὶ τοῦ κλήρου καὶ καρποφορούντων ἐν χρόνοις τοῦ θεοσεβεστάτου Ζαχαρίας πρεσβύτερου ἐλάχιστου ἐν μηνὶ δεσιου τοῦ ψ̅α̅ ἔτους ἰνδ. Θ.

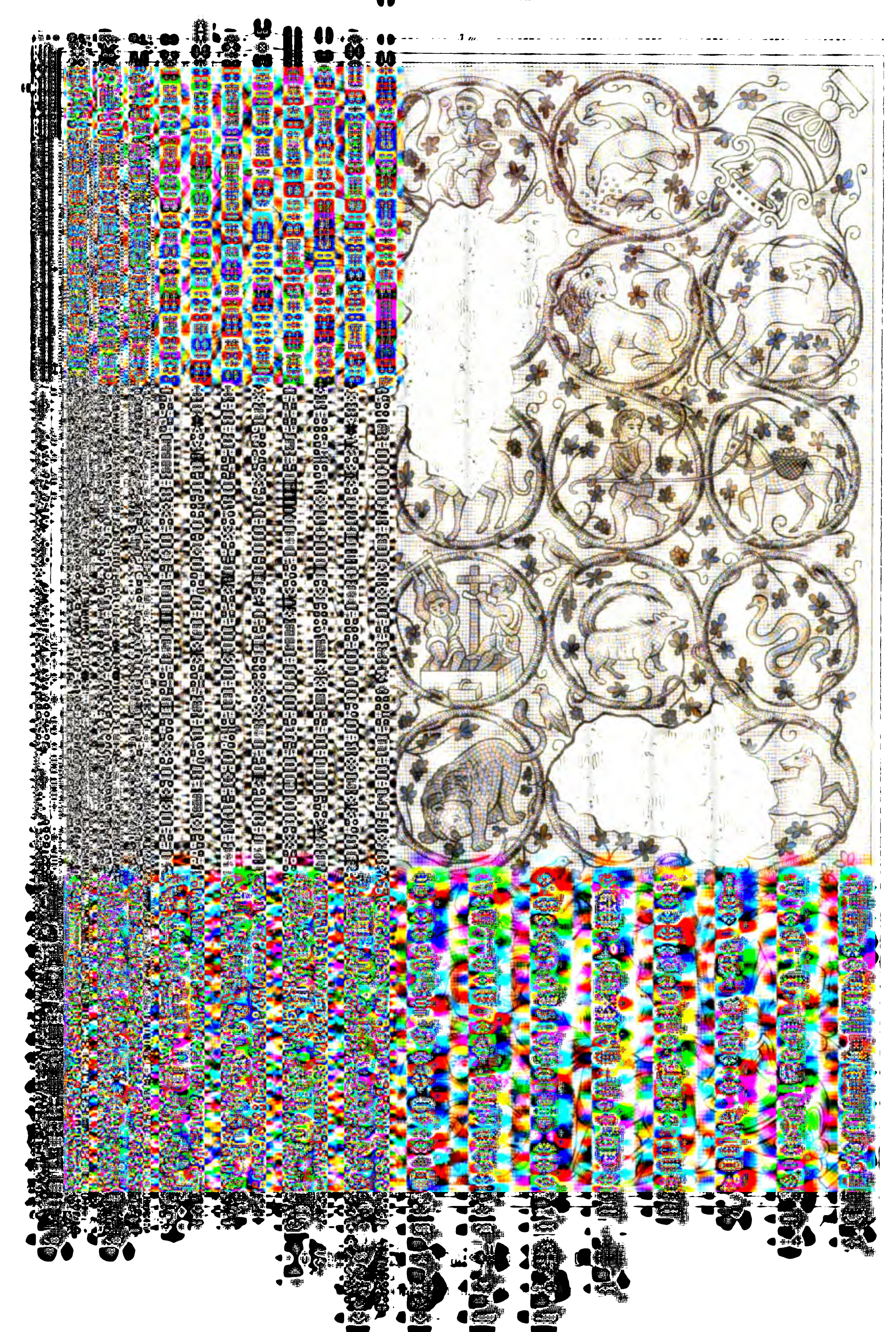
C'est-à-dire :

L'ouvrage du pavement en mosaïque [de l'église] du glorieux et très-vénérable martyr saint Christophe a été fait sous le très-chéri de Dieu George [archiprêtre?] et chorévêque et sous le très-chéri de Dieu Cyrus, diacre et [épitrope?], pour le salut des économes et des laboureurs des deux domaines et de leurs enfants et du clergé et des bienfaiteurs, au temps du très-respectable Zacharie, prêtre très-humble, au mois décius de l'année 701, indiction IX.

1. Voir les « Annales Archéologiques », vol. XXIII, p. 278; vol. XXIV, p. 5 et 205.

2. En tête de cet article, est placé le détail en grand de ce carré de mosaïque dont la gravure n'était pas prête quand parut la description (« Annales Archéologiques », vol. XXIV, p. 7-10). On pourra donc maintenant s'en référer à cette description pour reconnaître et apprécier les différents groupes d'animaux et de personnages qui tapissent cette belle partie de la mosaïque de Sour.

ARCHÉOLOGIQUES



Cette inscription et ma traduction nécessitent quelques observations. Au premier mot un êta mis à la place d'un epsilon, au cinquième un epsilon mis à la place d'un êta prouvent, ainsi que d'autres fautes d'orthographe du même genre qui existent dans les noms accompagnant les figures en buste, que ces deux lettres avaient quelquefois le même son dans la prononciation; pouvons-nous savoir positivement quel était ce son? La question est très-controversée et ne sera probablement jamais décidée. Ce sont des nuances de prononciation que l'écriture n'a pu conserver. On pourrait tout au plus induire du fait que je signale une prononciation particulière à la localité. A l'appui de cette conjecture, je citerai des inscriptions trouvées dans la partie de l'Égypte qui touche à la Syrie. Ces inscriptions contiennent aussi des êta mis à la place de l'epsilon et réciproquement[1].

J'ai traduit τὸ πανἔργον τῆς ψήφωσεος par « pavement en mosaïque », parce que je pense qu'il ne s'agit que du pavé, et que la petite église de campagne dédiée à saint Christophe n'avait pas ses murs ornés de mosaïques. Dans les textes de lois, ψήφωσαι (« pavimenta ») semble exprimer ce que nous appellerions pavements de luxe. J'ai sous-entendu les mots τοῦ ναοῦ qu'on trouve dans des inscriptions analogues et que commande le sens de la phrase.

Un article du premier concile de Nicée nous renseigne suffisamment sur les chorévêques. Il dit : « La place de l'évêque pendant l'office doit être en haut de l'église, dans le sanctuaire, vis-à-vis le milieu de l'autel, parce qu'il est le pasteur et le maître. L'archidiacre doit s'asseoir après l'évêque, à sa droite, parce qu'il est son vicaire et qu'il a la direction des aumônes et des affaires de l'église. Le chorévêque doit être assis ensuite à la gauche de l'évêque, parce qu'il est aussi son vicaire et qu'il gouverne pour lui les monastères, les églises et les prêtres des villages de sa dépendance. En l'absence de l'évêque, il faut donner sa place à l'archiprêtre, parce qu'il est aussi vicaire de l'évêque et qu'il est le chef de tous les prêtres du diocèse. »

Les fonctions de ces différents vicaires ont pu varier selon les temps et les localités, et rien ne s'opposait, il me semble, à ce qu'elles eussent pu être quelquefois remplies par le même personnage. C'est pourquoi j'ai pensé que le mot ἀρχι, terminé par une abréviation, pouvait se traduire par archiprêtre, sans contester cependant qu'on ne puisse admettre le mot archidiacre ou tout autre, indiquant une fonction supérieure.

J'ai donné la qualification d'épitrope ou administrateur au diacre Cyrus, en traduisant un autre mot abrégé. Letronne, dans un de ses mémoires, cite

1. Cf. « Observations sur quelques fragments de poterie antique », par M. Egger, Paris, 1857.

deux inscriptions analogues à celles de Sour. Dans l'une, un diacre d'Égypte est qualifié de προεστῶτος, « préposé ». Il s'agissait toujours, dans l'une et l'autre de ces inscriptions, de diverses fonctions administratives concernant les biens et affaires des églises.

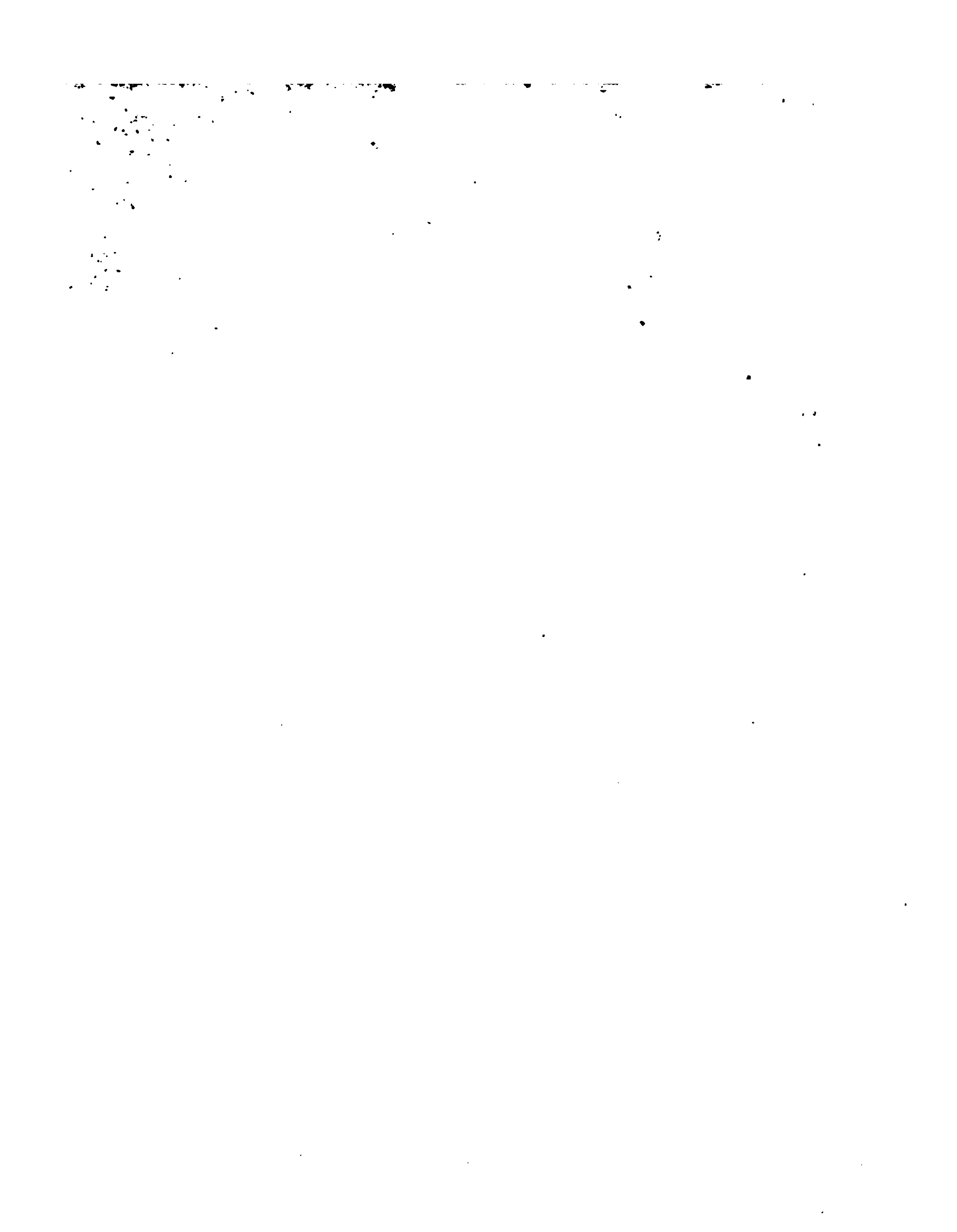
Κτήματα, « prædia », biens ruraux, immeubles situés dans la campagne; κτήματα ἀγρικαία, disent les textes de lois. L'église dont il s'agit avait été construite probablement pour desservir une localité contenant deux exploitations agricoles appartenant sans doute à l'église de Tyr, comme l'a dit M. Renan dans son rapport.

Τῆς pour τοῦ κλήρου καὶ καρποφορούντων. Étonné de voir, non comme autre part, une simple faute d'orthographe, mais un article féminin au lieu d'un article masculin, ce qui se comprend moins, j'avais cherché si κλήρου, suivi d'un signe abréviatif s'appliquant généralement à toute espèce d'abréviation, ne serait pas le commencement d'un mot; mais il m'a paru difficile d'admettre une combinaison d'où résulterait toujours une confusion évidente en voyant le mot κλήρου très-connu. Ce mot, d'ailleurs, est employé ainsi que le suivant dans la liturgie grecque où l'on prie pour le clergé et pour les bienfaiteurs : « Ὑπὲρ...... παντός τοῦ κλήρου.... τοῦ Κυρίου δεηθῶμεν. — Δεόμεθα ὑπέρ τῶν καρποφορούντων. — Μνήσθητι, Κύριε, τῶν καρποφορούντων. Ce dernier mot a son équivalent dans l'inscription tracée au-dessous de la mosaïque qui décore l'abside de l'église du Sinaï, et dont voici le texte publié par M. de Laborde, dans son « Voyage en Arabie » : Ἐν ὀνόματι Πατρὸς καὶ Υἱοῦ καὶ Ἁγιού Πνεύματος γέγονεν τὸ πᾶν ἔργον τοῦτο ὑπέρ σωτηρίας τῶν καρποφορησᾶντων ἐπὶ Λογγίνου τοῦ ὁσιοτάτου πρεσβύτερου καὶ ἡγουμένου.

Au nom du Père et du Fils et du Saint-Esprit. Tout cet ouvrage a été fait pour le salut de ceux qui y ont contribué par leurs dons sous Longin, le très-saint prêtre et hégoumène.

La mosaïque du Sinaï a été, dit-on, exécutée sous l'empereur Justinien, au VIe siècle. Il eût été intéressant de comparer son inscription avec celle de Sour; mais le dessin de M. de Laborde n'est qu'une esquisse trop vague, qui ne permet pas de bien juger de la forme exacte des lettres. J'y ai remarqué, cependant, l'abréviation de ου et des ôméga qui se voient à Sour.

Ces observations m'amènent à dire quelques mots sur la date 701 qui termine l'inscription de Sour. Selon M. Renan, cette date s'appliquerait à l'ère d'Antioche et correspondrait alors à l'année 652 de notre ère. J'avais d'abord pensé qu'il était difficile d'admettre cette opinion à cause des perturbations apportées nécessairement à l'état social de la Syrie par la conquête musulmane, qui eut lieu en 632, et il me semblait que les chrétiens ne



ШΟΙΚΟϹΟΥΠΡΕΠΙΑΓΙΑϹ

90 cent

✝ΕΙΡΕΝΗΗΕΙϹΟΔΟΝϹΟΥШΒΛΕΠΟΝ

1 met 15 cent

INSCRIPTION DE CONSECRATION

✝ΓΕΓΟΝΗΝΤΟΠΑΝΕΡΓΟΝΤΗϹΨΕΦΟϹΕШϹΤȢΕΝΔΟΞȢ
ΚΑΙΠΑΝϹΕΠΤȢΜΑΡΤΥΡΟϹΑΓΙȢΧΡΙϹΤΟΦΟΡȢΕΠΙΤȢ
ΘΕΟΦΙΛΕϹ₰ΓΕШΡΓΙȢΑΡΧΙꝀΣΧΟΡΕΠΙϹΚΣ:ΣΕΠΙΤȢΘΕΟΦΙΛΕϹΤΣ
ΚΥΡȢΔΙΑΚΣ:ΣΕΠΙΤ₰ΥΠΕΡϹШΤΗ₰ΤШΝΔΥШΚΤΗΜΑΤΣΟΙΚΟΝΟ
ΜШΝΣΓΕΟΡΓШΝΣΤΟΝΤΕΚΝШΝΑΥΤШΝΣΤΗϹΚΛΗΡȢΣΤШΝΚΑΡ
ΠΟΦΟΡȢΝΤˢΕΝΧΡΟΝΟΙϹΤȢΘΕΟϹΕΒΕϹΤΣΖΑΧΧΑΡΙΑΠΡΕϹ
ΒΥΤΕΓȢΕΛΑΧΙϹΤΣΕΝΜΗΝΙΔΕϹΙȢΤȢΨΑ ΕΤΟΥϹ ΙΝΔΘ

Dessiné par ... 1 met 80 cent Gravé par Martel

MOSAÏQUE DE SOUR

devaient pas avoir à cette époque assez de tranquillité d'esprit et de bien-être matériel pour construire des églises et les orner avec luxe, surtout dans les campagnes. Mais sommes-nous bien instruits de tout ce qui se passait alors en Syrie? Les Grecs étaient souvent de connivence avec les ennemis de l'empire; ceux qui habitaient la Syrie au VII[e] siècle ont bien pu s'entendre avec les nouveaux conquérants, pour jouir d'une certaine liberté, dans cette riche contrée, aux dépens des indigènes, et nous savons que le père de saint Jean Damascène fut nommé par les kalifes à de hautes fonctions administratives; or, ce haut personnage était chrétien et vivait justement à cette époque. En définitive, il faut accepter, je pense, jusqu'à meilleur avis, la date 652 de notre ère, donnée par M. Renan, d'autant mieux que si l'on consulte les tables données par Ducange et autres, on trouve que cette année correspond à peu près avec la neuvième indiction. M. Rossi est sensiblement d'accord avec M. Renan, car il s'est exprimé ainsi sur cette question : « L'inscription, quelle que soit l'année précise à laquelle il faille la rapporter, est sans aucun doute de la fin du VI[e] ou même du VII[e] siècle. »

Les deux autres inscriptions se réduisent à de courts fragments; elles n'offrent pourtant aucune difficulté. Celle trouvée au milieu de l'église, sous la grande inscription, est une partie du dernier verset du psaume 92, lequel finit ainsi : « τ[ῷ οἴκω σοῦ πρέπει ἁγίασ]μα, Κύριε, εἰς μακρότητα ἡμερῶν. »

« Domum tuam decet sanctitudo, Domine, in longitudine dierum. »

J'ai mis entre deux crochets les lettres du texte grec qui ont été retrouvées sur la mosaïque.

Une des prières de la liturgie des Grecs contient les deux premiers et une partie du dernier verset du psaume 92, avec quelques mots ajoutés. Cette prière se trouvait probablement, en totalité ou en partie, dans l'inscription entière, soit que cette inscription tournât comme une bordure en forme de carré, soit qu'elle fût sur une seule ligne. Voici la traduction latine de cette prière prononcée par le prêtre lorsqu'il encense le calice :

« Dominus regnavit, decorem indutus est. Indutus est Dominus fortitudinem et præcinxit se. Et enim firmavit orbem terræ, qui non commovebitur. Domum tuam decet sanctitudo, Domine, in longitudine dierum; ubique, nunc et semper, in sæcula sæculorum, amen. » — Une traduction française de la liturgie de saint Jean Chrysostome, publiée par les Russes, donne à cet endroit de la messe le psaume 92 entier et sans aucune addition. Je vois également, dans une traduction de la liturgie des Arméniens, le même psaume entier, mais terminé par la doxologie.

Le second fragment d'inscription a été retrouvé, ainsi que l'indique le

plan dressé par M. Thobois [1], sur le seuil d'une porte donnant accès dans le bas côté septentrional [2]; il contient les premiers mots d'un passage du premier livre des Rois, au chapitre XVI. Dans ce chapitre, nous apprenons que Samuel, envoyé par le Seigneur à Bethléem pour choisir un roi, fit ce que le Seigneur lui avait dit. Il vint à Bethléem, et les anciens de la ville en furent surpris; ils allèrent au-devant de lui et dirent : « Nous apportez-vous la paix? » Il leur répondit : « Je vous apporte la paix, je suis venu pour sacrifier au Seigneur. » L'inscription commence par la question faite à Samuel et, entière, elle devait contenir la réponse.

Voici ce passage de la Bible parfaitement choisi pour être placé sous les yeux de ceux qui entrent dans une église ou dans le sanctuaire : « Ἡ εἰρήνη ἡ εἴσοδός σου ὁ βλεπών; Καὶ εἶπεν· εἰρήνη· θῦσαι τῷ Κυρίῳ ἥκω. Ἁγιάσθητε καὶ εὐφράνθητε μετ' ἐμοῦ σήμερον.

Si pax introitus tuus, o videns? Et dixit : Pax. Ad sacrificandum Domino venio. Sanctificamini et lætamini mecum hodie.

On peut reprocher aux inscriptions de la mosaïque de Sour des fautes de style, de grammaire et même d'orthographe. Ces questions pourraient avoir de l'importance et mériteraient sans doute une discussion. Mais je n'ai ni l'intention, ni la prétention de m'en occuper ici. Je n'ajouterai donc rien aux courtes remarques que j'ai déjà faites. Mon but était d'examiner non le style, mais les faits et les idées qui résultent de ces curieuses inscriptions [3]. J'ai

1. Voir ce plan dans le tome XXIII des « Annales Archéologiques », page 278.

2. D'après le résumé des explications de M. de Rossi, inséré dans le journal précité, ce fragment, précédé d'une croix, comme presque toutes les inscriptions byzantines, ne se trouverait pas à l'endroit dont je parle, mais on n'indique pas clairement l'endroit où il serait placé.

3. Il y aurait certainement lieu d'ajouter à ce que j'ai dit plusieurs autres observations sur les animaux, les calendriers, les inscriptions; mais, outre que je craindrais d'allonger beaucoup trop ce travail, je sens que le temps et les moyens me manquent pour faire plus que ce que j'ai entrepris. Cependant, sans vouloir être trop téméraire, j'appelle l'attention sur une particularité qui n'est pas étrangère à notre sujet. J'ai cité, au commencement de mon mémoire, un passage de saint Grégoire de Nysse. Voulant donner de ce passage une traduction très-exacte, j'ai pris des conseils. On m'a notamment fait observer que de ce passage on pourrait induire que des représentations figurées, autrement dit des scènes de la vie du saint avaient été représentées sur le sol. Mais je crois qu'il n'a pu en être ainsi, et qu'à cette époque on se serait fait scrupule de représenter des saints et des objets sacrés sur le sol qu'on foule aux pieds; ce n'est que bien plus tard qu'on en a agi autrement. Letronne (« Lettres d'un antiquaire à un artiste ») disait que, dans les textes qui se rapportent aux mosaïques, il n'était pas toujours très-facile de distinguer s'il est question de mosaïques à ornements ou de mosaïques à figures. Je pense donc que l'étude

trouvé, je l'avoue, un grand intérêt à étudier les trois dernières. En effet, elles m'ont prouvé clairement que j'étais devant le sol d'une église chrétienne, foulé jadis par une population dont le souvenir m'attire par une communauté de croyance. Cette église, autre motif d'intérêt, était dédiée à ce saint Christophe si populaire autrefois dans nos contrées. D'autre part j'ai éprouvé une sorte d'étonnement, en considérant que ce monument entièrement grec avait été découvert en pleine Syrie. La conquête et la civilisation grecques avaient donc jeté des racines bien profondes en ce pays pour y laisser des traces de cette nature jusque dans les campagnes qui devaient pourtant être peuplées de Syriens indigènes; car si Antioche était entourée de gens ne parlant que le syriaque, comme on l'a observé[1], n'en devait-il pas être de même, et à plus forte raison pour la campagne qui avoisinait la principale ville des Syriens ?

J'ignore si des fouilles faites autour de la mosaïque auraient signalé quelque fragment important de l'église dont elle faisait partie. Je me figure cette église d'une architecture simple, avec des murs couverts de peintures; une coupole au-dessus du chœur; de petites fenêtres introduisant une lumière suffisante; un portail précédé du porche, ce complément nécessaire de tout monument public; une façade avec une croix accompagnée de quelques orne-

des monuments figurés est très-nécessaire pour venir en aide à l'interprétation des mots, et qu'il me soit permis d'appuyer mon observation d'un fait qui me semble caractéristique.

Un savant helléniste, contestant le sens d'un mot grec donné par un des traducteurs du « Titulus » d'Autun, découvert il y a quelques années, prétendait qu'en disant : « Poisson, j'ai préparé mes mains, — j'ai joint étroitement mes mains (dans l'intention de recevoir l'Eucharistie) », cette disposition était fort peu convenable pour recevoir quoi que ce soit, mais encore moins l'Eucharistie que toute autre chose. Il ajoutait, à l'appui de son opinion, un passage de saint Cyrille de Jérusalem, qui signifie : — « et ayant disposé la paume de ta main en creux, reçois-y le corps du Christ ». — Or, si le savant helléniste en question avait vu quelques monuments figurés, la Dalmatique impériale, entre autres, publiée dans le 1er vol. des « Annales Archéologiques », p. 286 de la seconde édition, il aurait vu comment les artistes grecs savaient représenter les apôtres communiant en avançant les deux mains d'une façon très-noble et qui ne peut paraître inconvenante à qui que ce soit, surtout à ceux qui se reportent aux usages orientaux. Ces usages ont subsisté bien longtemps, puisque des voyageurs les ont encore remarqués, il y a quelques années, reproduits par la peinture sur les murs d'églises peu anciennes de la Grèce.

1. « Dans les villages aux portes d'Antioche on ne parlait que la langue syriaque. Chrysostome en faisait l'épreuve lorsqu'il allait parfois, hors des murs de la ville, prier dans quelque lieu consacré, et il en exprime le regret dans un sermon qu'il prêchait à Antioche à la fête des martyrs, devant la foule accourue des campagnes voisines pour voir les cérémonies saintes. En célébrant les mœurs laborieuses et la vie pure de ces hommes rustiques, il les nommait un peuple séparé de lui par la langue, quoique uni dans la foi... » — M. Villemain, « Tableau de l'éloquence chrétienne au IVe siècle ». Paris, 1849, p. 243.

ments et d'une inscription du genre de celle que Drummond[1] lisait au portail d'une église de ces parages, inscription dont le texte grec, copié par ce voyageur, signifie :

+ Gloire à Dieu au plus haut des cieux et paix sur la terre aux hommes de bonne volonté.
+ Béni soit celui qui relève le pauvre de la terre et retire l'indigent du fumier. Gloire à vous Seigneur. +

Je m'arrête sur ces belles prières et je finis par un remercîment.

Je prie M. Renan de recevoir l'expression de ma gratitude pour avoir bien voulu me permettre de faire dessiner la mosaïque de Sour. Sans cette obligeante autorisation, je n'aurais pu faire convenablement, et d'une façon intelligible aux lecteurs des « Annales Archéologiques », la description de ce monument précieux.

JULIEN DURAND.

1. « Travels », London, 1754, p. 234.

# LA CHAMPAGNE

ET

# NOTRE-DAME DE L'ÉPINE

## I

Il n'y a pas en France de province dont on ait plus mal parlé, depuis Jules César jusqu'à nos jours, que de la Champagne; dix-huit cents ans de dédain pèsent sur ce pays et ses habitants. Quant au pays, je ne le réhabiliterai pas; car de Reims à Rethel, de Reims à Châlons, de Châlons à Troyes, de Troyes à Sézanne, c'est affreux : c'est plat, mat, morne, blanc ou gris, comme les nuages qui filent sans bruit au-dessus de la tête par un temps couvert. C'est stérile, sans arbres, sans herbes, sans habitations. Cinq et six lieues sans un village. Les brebis y trouvent à peine à pâturer et les lièvres à brouter. Il est vrai que d'Aï à Dormans, par Épernay, et Troissy, le long de la Marne et des coteaux d'Hautvillers et d'Avize, de Damery, de Châtillon et de Boursault, c'est un rare canton de beauté et de richesses. Quand on arrive de Reims et qu'on débouche par la forêt de ce nom qui regarde Épernay, il faut malgré soi s'arrêter près de quelques maisons appelées Belle-Vue, car on est pris aux yeux par un gracieux et fertile paysage. On a sur sa gauche, devant soi, dans un entonnoir de verdure, un petit village nommé Champillon, qui fait songer à la Suisse. Il se tapit dans ses hautes herbes, dans ses grasses vignes, dans ses arbres touffus qui descendent en pente douce jusqu'à la route, comme dans un nid une couvée de petits oiseaux. A la vue de l'église, qui dresse son clocher aigu, et des maisons du maire et de l'adjoint qui haussent leurs grands pignons par-dessus toutes les autres constructions,

on dirait de ces petites fauvettes qui mettent la tête hors du nid et tendent le cou pour recevoir avant les autres la becquée apportée par la mère. A droite, c'est le long village d'Hautvillers, né petit à petit à l'ombre d'une célèbre abbaye de bénédictins, où fut flagellé Gotescalc par l'ordre d'Hincmar, archevêque de Reims, où dort le savant Thierry Ruinart, où ma pauvre mère repose en paix[1]. Ce grand village a gravi la montagne à mi-chemin, et là s'est posé de fatigue comme ne pouvant ou n'osant monter plus haut. On le voit se détendre, s'allonger et onduler sur les mouvements du terrain comme une rangée d'arbres sous le vent. En face, c'est Dizy, à droite et à gauche de la route. Dans ce village, dont la partie moderne n'a qu'une rue, la route même, presque toutes les maisons sont des auberges ou des cabarets. Là, chaque habitant semble sortir de chez lui au-devant de tout voyageur qui passe, pour lui offrir à boire, moyennant finance toutefois; car, en Champagne, moins qu'ailleurs peut-être, on ne donne son vin pour rien. Un peu plus loin, c'est Épernay dont les maisons boivent l'eau sale et jaunâtre de la Marne et les habitants de l'excellent vin mousseux. Épernay se repose entre deux collines dont l'une est tournée vers Paris et l'autre vers Châlons, sans avoir pu les gravir ni l'une ni l'autre. Il faut dire cependant que cette ville a fait de grands efforts depuis plusieurs années : elle a poussé ses beaux quartiers, ses grandes maisons à mi-côte déjà de ces deux montées, et l'une d'elles, qui s'en va vers Châlons, elle l'a escaladée jusqu'en haut. Ce qui frappe à Épernay, c'est la beauté pittoresque des maisons rouges de brique, bleues d'ardoise, blanches de craie; c'est surtout la magnificence et l'ampleur des caves. Pour les caves, ce sont des souterrains bien plus considérables que ces fameuses cryptes chrétiennes qui se promènent sous plusieurs cathédrales de France. Ce sont des catacombes longues d'une demi-lieue, croisées et recroisées en tous sens par des allées et des caveaux sans fin; catacombes peuplées non de têtes ou d'os de morts, mais de tonneaux et de bouteilles pleines de vin. On dit que M. Moët possède dans ces cryptes de l'industrie dix-huit cent mille bouteilles de vin de Champagne. Tout cela est

1. La famille, comme l'arbre en automne, jette ses rameaux et ses feuilles au vent, pour en joncher les champs voisins. Ma mère est ensevelie dans le cimetière d'Hautvillers, à côté de ses ancêtres. Mon père s'est abattu dans le cimetière de Saint-Memmie, à Châlons-sur-Marne, à côté de son frère, non loin de son père et de sa mère. Ma sœur est toute seule dans le cimetière d'Épernay. Un frère puîné, du nom d'Ambroise, plus isolé encore, est enseveli à Troyes. Mon frère Victor repose à Paris, au cimetière de Mont-Parnasse. Si la destinée dernière m'emportait à Reims, où j'ai passé mon enfance et ma jeunesse, je ne serais pas trop éloigné de tous les miens, et nul de nous, sauf Victor, n'aurait, pour y dormir du dernier sommeil, quitté le pays de sa naissance.

rangé contre les parois de la cave comme une treille contre un mur, comme les ossements contre les parois des catacombes de Paris. Quand on sort de là après un quart d'heure de promenade seulement, on est ivre, c'est à la lettre, mais ivre altéré et en goût de boire beaucoup. C'est à peu près comme le conscrit peureux avant la bataille, lequel brûle de se battre et de se faire tuer lorsqu'une fois il a respiré l'odeur de la poudre.

Entre Épernay et Dizy est couchée une large prairie toute verte, où la Marne, grave comme une matrone, ainsi que le veut son nom romain, « Matrona[1], » s'attarde en détours charmants. Voilà le devant du théâtre avec une coulisse qui laisse entrevoir Aï à gauche et Cumières à droite, deux gros bourgs célèbres, l'un par son vin blanc, c'est Aï; l'autre par son vin rouge, c'est Cumières. Pour le fond de la toile et les coulisses dernières, c'est Avize tout au bout, à l'horizon, là où s'arrête la vue. Devant Avize, le pays de la tisane de Champagne, s'avancent et se groupent à droite, à gauche et sur les côtés, Cramant, Chouilly, Molins, Moussy, Pierry, Grauves et bien d'autres encore; car les petites villes, les bourgs, les hameaux, les maisons isolées pullulent dans cette fertile contrée. Du haut de Bernon, grand tertre planté d'un petit bois de sapins, près d'Épernay, j'ai compté vingt-huit villages de très-bonne venue, parmi lesquels Épernay qui est une ville et Aï et Damery qui ne veulent pas, mais pourraient et devraient être des villes. Tout ce qui est à plat est prairie verte; tout ce qui est montueux et versant de croupe se tapisse de vignes; tout ce qui est cime de côte ou de montagne se couvre de bois de haute futaie et de forêts de grands chênes ou de vieux ormes. Il y a peu de places chauves dans ces épaisses chevelures d'arbres, de vignes et d'herbes. Puis, comme dans la nuit, scintillent sur toute cette végétation foncée des constellations de villages; ou bien, comme de petites étoiles éparpillées dans le ciel, des maisons isolées, que presque toutes on appelle des folies. On fait en vérité beaucoup de folies en Champagne, mais des folies appropriées à la nature du sol et au tempérament des habitants : des folies pour le vin. Toutes ces maisons que vous voyez éparses abritent la descente des caves qui portent aujourd'hui le nom des fous qui les ont creusées, pas si fous qu'ils en ont l'air.

Mais, il faut le dire, dans le désert de la Champagne pouilleuse ce coin de la Champagne vineuse est une oasis; c'est une goutte d'eau dans une mer de sable. En somme, la Champagne est un assez laid pays.

1. Est-ce bien là l'étymologie véritable? Elle va bien à cette paresseuse rivière, et rien n'est plus facile, par syncope, que de faire « Marna » de « Matrona ».

## II

Quant aux habitants, c'est autre chose; on a eu tort d'en médire. Il y a, dans ce champ des intelligences, des oasis plus nombreuses que dans celui du sol; là le désert est plus bariolé de lignes fertiles. En topographie, il n'y a qu'un point brillant, d'Aï à Dormans, par Épernay; en chronologie, il y en a plusieurs par siècle. Déjà M. Michelet a noté d'une meilleure marque, dans son « Histoire de France », la province de Champagne, et réhabilité l'esprit de ses habitants. On me permettra de copier ce qu'il en dit :

« Le génie narratif qui domine en Champagne s'étendit en longs poëmes, en belles histoires. La liste de nos poëtes romanciers s'ouvre par Chrétien de Troyes et Guyot de Provins. Les grands seigneurs du pays écrivent eux-mêmes leurs gestes : Villehardouin, Joinville et le cardinal de Retz nous ont conté les croisades et la fronde. L'histoire et la satire sont la vocation de la Champagne. Pendant que le comte Thibaut faisait peindre ses poésies sur les murailles de son palais de Provins, au milieu des roses orientales, les épiciers de Troyes griffonnaient sur leurs comptoirs les histoires allégoriques et satiriques de Renard et Isengrin. Le plus piquant pamphlet de la langue est dû en grande partie à des procureurs de Troyes, Passerat et Pithou : c'est la Satire Ménippée. La Champagne est naïve et maligne; elle a de la grâce et de l'ironie. Sur ces plaines blanches, sur ces maigres coteaux mûrit le vin léger du Nord, plein de caprices et de saillies. A peine doit-il quelque chose à la terre; c'est le fils du travail, de la société. Là aussi crut cette « chose légère » (La Fontaine), profonde pourtant, ironique à la fois et rêveuse, qui retrouva et ferma pour toujours la veine des fabliaux [1]. »

A ces bonnes paroles pour une province méconnue, je n'ajouterai que peu. Sans Theroulde, l'auteur de la « Chanson de Roland », Chrétien de Troyes serait le premier et le plus grand poëte épique du moyen âge, comme Guyot de Provins en est le plus grand poëte satirique. Villehardouin est, en date, le premier prosateur français, et, en talent, l'un des plus souverains. Joinville et le cardinal de Retz n'ont pas besoin que je les fasse valoir.

Sur la Champagne reluisent encore d'autres noms illustres que ne cite pas M. Michelet: saint Remi, qui constitue la royauté en sacrant Clovis; Flodoard

1. Michelet, « Histoire de France », tome II, p. 99-101.

d'Épernay, historien de style, et qui rappelait à M. Guizot[1] Homère faisant battre Achille contre le Xanthe, lorsque saint Remi est aux prises avec un incendie qui dévore la ville de Reims; Hincmar, qui fonde la hiérarchie ecclésiastique et doit être regardé comme le précurseur de Grégoire VII, de même que Colbert, ministre né à Reims, est le père des grandes industries de France. Mabillon, la plus grande gloire des bénédictins, appartient à la Champagne, ainsi que le savant Thierry Ruinart. Pierre Comestor, mort en 1179, auteur du livre le plus populaire au moyen âge, la « Bible historiale », était doyen de Troyes et non de Trèves, comme l'ont dit par erreur ceux qui ne sont pas assez familiers avec l'écriture gothique. Je passe Mignard le peintre et Girardon le sculpteur, qui sont de Troyes; je passe même le grand Racine, qui est de La Ferté-Milon, comme La Fontaine est de Château-Thierry, et je termine par les deux plus illustres architectes du moyen âge : Libergier, qui a construit Saint-Nicaise de Reims, et Robert de Coucy[2], qui en a bâti la cathédrale. Je voudrais voir ces deux hommes de génie debout sur les deux tours de Notre-Dame de Reims, comme Napoléon sur la colonne Vendôme : ils y seraient au même titre assurément, et non moins solidement posés. On parle de terminer ces tours, qu'on dit et qu'on croit inachevées; en sachant bien s'y prendre, ce serait peut-être là le plus économique et le plus glorieux moyen d'achèvement[3].

Parmi les œuvres d'art que la Champagne peut montrer avec fierté, je noterai ces vitraux sans nombre et de toutes les époques, de 1230 à 1690, qui remplissent les dix églises de Troyes; vitraux admirables de couleurs et merveilleux de sujets; car là sont peints les plus poétiques légendes, notamment celle de la croix. Il n'y a pas une seule ville en France, pas même Rouen, où éclate une pareille splendeur. De Troyes, où étaient établies des manufactures nombreuses et considérables, à ce qu'il paraît, des vitraux allèrent colorer toutes les églises des villages de la Marne, toutes les églises de Châlons[4], où nous les admirons aujourd'hui encore.

1. Voyez, dans la « Collection des historiens de France » traduits sous la direction de M. Guizot, la préface de « l'Histoire de l'église de Reims », par Frodoard ou Flodoard, né à Épernay, en 894.

2. Coucy appartient à la Picardie plutôt qu'à la Champagne; mais, quand on a fondé et bâti une partie de la cathédrale de Reims, on a reçu les grandes lettres de naturalisation, on est bourgeois de la ville qu'on illustre ainsi à tout jamais.

3. S'il s'agissait de donner la nomenclature des hommes illustres de la Champagne, il y aurait bien d'autres noms à citer, sans compter Jeanne d'Arc qui les domine tous par sa grandeur, et Gerson, l'auteur de « l'Imitation », par son humilité.

4. Le premier peintre sur verre qui soit connu s'appelle Roger, et il est de Reims. Il devait vivre au x[e] siècle. C'est lui peut-être qui, sous l'archevêque Adalbéron, vers 969, éclaira la cathé-

## III

Mais ce qui fait la grande gloire de la Champagne, c'est qu'elle possède deux églises dont l'une certainement, qualités et défauts compensés, est la plus belle du monde, et dont l'autre est peut-être la plus singulière, la plus curieuse de France; toutes deux types de deux genres opposés. L'une, la cathédrale de Reims, est le modèle de la beauté sévère et aristocratique; c'est, comme l'a si bien dit M. Vitet, le parthénon chrétien. Cathédrale austère, sacerdotale, le soleil presque sans taches de cette architecture gothique dont tous les autres monuments sont ternes en beaucoup de points, et défaillants par places. L'autre, c'est Notre-Dame de l'Épine, qui fait le sujet de cet article, une église perdue dans un hameau, une simple église de paroisse, pas même une abbaye, bâtie par des paysans, sculptée et peinte par des Champenois de la Champagne-Pouilleuse, et qui est le type de l'architecture grotesque, bourgeoise, plébéienne, satirique, comme la Notre-Dame de Reims est le type de l'architecture hiératique et royale. Toutes deux belles et vraiment splendides. L'une solennelle comme une tragédie de Corneille; l'autre intelligente, souple et spirituelle comme une comédie de Molière. L'une, espèce d'Iliade bâtie; l'autre, une sorte de Pantagruel en pierre. Notre-Dame de l'Épine est une Notre-Dame de Reims grotesque, comme Rabelais est un Homère bouffon. Il n'y a donc pas de province plus noblement douée que la Champagne, puisqu'elle chante comme Homère et rit comme Rabelais; puisque le monde de l'art, les deux hémisphères esthétiques, le sérieux et le grotesque, y sont si parfaitement représentés. Aujourd'hui nous allons parler de Notre-Dame de l'Épine; une autre fois, plusieurs autres fois, nous reviendrons à Notre-Dame de Reims, dont nous avons déjà parlé dans les « Annales ».

drale de fenêtres à personnages et sujets historiés. L'historien Richer, moine de Saint-Remi de Reims, qui écrivait dans les dernières années du x[e] siècle, dit: « Quam (ecclesiam rhemensem) fenestris diversas continentibus historias dilucidatam... dedit (Adalbero) ». — Si le premier peintre sur verre est de Reims, on peut dire que les derniers peintres-verriers sont de Troyes, car Linard Gonthier y travaille de 1606 à 1648, et Nicolas Cocot en 1690. La Champagne fait donc l'aurore et le soir de la peinture sur verre. Voyez les « Peintres-verriers de Troyes », par M. le chanoine Coffinet, dans les « Annales Archéologiques », vol. xviii, p. 212-224. De l'an 1375 à l'an 1690, M. Coffinet compte, nomme et date, pour la seule ville de Troyes, 62 peintres-verriers. — Voyez Richer, « Historiarum libri quatuor », édit. J. Guadet, t. ii, livre iii, p. 23-25.

## IV

Notre-Dame de l'Épine est l'église paroissiale d'un village situé à deux petites lieues de Châlons-sur-Marne, route de Metz. Dans l'origine, cet endroit n'était qu'une maison seigneuriale qui dépendait de l'abbaye de Saint-Jean-de-Laon; aujourd'hui c'est un hameau habité par des fermiers qui cultivent la plaine environnante, et par des hôteliers qui hébergent les quelques voyageurs et rouliers de Metz à Châlons et de Châlons à Metz.

La Notre-Dame de ce hameau est aux églises des campagues ce qu'une cathédrale est aux petites églises d'une même ville; c'est, dans toute la grandeur du mot, une cathédrale de village.

Une tradition, malheureusement erronée, a conservé le nom des artistes qui auraient bâti ou embelli Notre-Dame de l'Épine.

Ainsi, elle affirme que les architectes qui construisaient la cathédrale de Cologne firent le tour de l'Europe pour semer sur leur passage les plus belles conceptions architecturales, et qu'ayant mis pied à terre dans la Champagne, ils donnèrent, à la fin du XIV^e siècle, le plan de Notre-Dame de l'Épine. Cette tradition n'est pas bien ancienne; elle n'a pas plus de cinquante ans, car elle date, si je ne me trompe, de M. Sulpice Boisserée, le célèbre archéologue de Cologne. Vers 1815, M. Boisserée passait à l'Épine dans une chaise de poste. Il s'y arrêta une heure ou deux pour en visiter l'église, et découvrit sur l'un des chapiteaux du sanctuaire, à l'abside, une inscription alors empâtée de badigeon qu'il lut ainsi :

L'AN MCIↃV° ET XCVII GUICHART ANTHONIS · COL · SACER · NOR · ACTEC ·

J'ignore comment il comprenait la date et les deux derniers mots; mais de COL. SACER., il fit COLONIENSIS SACERDOS et en conclut que Guichart Anthonis, prêtre de Cologne, avait fondé, bâti ou seulement achevé Notre-Dame de l'Épine. J'ai raconté dans les « Annales Archéologiques » (vol. IX, p. 24), en note à un article de notre pauvre ami Félix de Verneilh, sur la cathédrale de Cologne, comment il fallait lire cette inscription dont j'ai donné, dans cette même page, un fac-simile. Cette inscription n'est pas en latin, mais en français, en orthographe et patois champenois du XVI^e siècle; elle dit tout simplement :

L'AN · MIL · V^C ET · XXIIII GUICHART ANTHOINE · TOS · CATRE · NOS · AT FET

Il s'agit effectivement des quatre piliers, bases, fûts et chapiteaux du centre de l'abside, au fond du sanctuaire, qui ont été faits ou refaits en même temps, au XVI[e] siècle, par cet Anthoine Guichart qui, quatre ans auparavant, avait également apposé sa signature sur l'église de Courtisols, à une demi-lieue de l'Épine[1].

Une tradition plus ancienne, mais non moins erronée, attribue à un Irlandais du nom de Patrik le plan et les premières constructions de l'Épine. Cet Irlandais, et en cela ce pourrait être vrai, se serait sauvé au beau milieu de son travail, en faisant banqueroute et en emportant la caisse de ses ouvriers. Cette tradition date de l'époque où l'on attribuait aux Anglais toutes nos constructions en gothique fleuri, de 1350 à 1450; mais elle n'en est pas plus authentique pour cela.

Il n'y a de certain, dans ces rumeurs populaires, que la signature du Champenois Anthoine Guichart, maître maçon ou sculpteur, peut-être, à Châlons-sur-Marne, si ce n'est même tout bonnement à Courtisols.

Notre-Dame de l'Épine est donc bien parfaitement champenoise, et le prêtre de Cologne pas plus que le voleur irlandais n'ont rien à y voir.

Les nombreuses grimaces de pierre que vous font dans cette église des masques grotesques ou indécents, les malices naïves et spirituelles des gargouilles qui décorent les deux étages de l'édifice, les saletés lubriques ou satiriques des consoles qui reçoivent les retombées de plusieurs cordons d'archivoltes, vous rappellent le Champenois La Fontaine, type admirable de cette bonhomie des habitants de la Marne, passée en proverbe. C'est un Champenois, le père et le compatriote de Passerat et de Pithou, qui a vivifié ces pierres, qui leur a donné la forme de bêtes grotesques et d'hommes cyniques, pour la perpétuelle édification de la postérité. Anthoine Guichart est un La Fontaine en sculpture; mais un La Fontaine toujours bouffon et souvent grossier, inclinant plutôt encore vers Rabelais que vers l'auteur des contes.

Projetée dans le courant du XIV[e] siècle, alors que se posait la dernière pierre de la cathédrale de Reims, Notre-Dame de l'Épine, commencée dans les premières années du XV[e], fut terminée au commencement du XVI[e]; Anthoine Guichart, qui sculpta les piliers en 1524, fut probablement le dernier artiste qui ait travaillé à cette église.

1. En 1834, j'ai débadigeonné moi-même, avec une éponge imbibée d'eau, cette inscription si singulièrement lue par M. Sulpice Boisserée. Au bout de cinq minutes de travail, j'avais le plaisir de lire nettement ces beaux caractères gothiques et j'avais le bonheur de restituer non-seulement à la France, mais à la Champagne, un artiste dont l'éminent archéologue de Cologne voulait bien indûment enrichir son pays et sa ville.

## V

Quoique bâtie à une époque où le gothique était en pleine décadence, durant ce xv[e] siècle si lourd et si pédant, si grossier dans le choix des sujets qu'il sculpta ou peignit, si convulsionnaire dans les formes qu'il avait adoptées, Notre-Dame de l'Épine est encore de très-bon goût. C'est que de l'Épine à Reims il n'y a qu'une dizaine de lieues, et que la glorieuse ville de Reims possède la plus admirable cathédrale que le christianisme ait jamais élevée à Dieu; c'est qu'en présence d'un tel chef-d'œuvre, les artistes qui bâtirent l'Épine ne pouvaient pas faillir comme tous les autres artistes de leur temps. Un grand homme donne le ton à son siècle : les Macédoniens penchaient l'épaule comme Alexandre; une cathédrale aussi doit faire la loi aux églises qui l'entourent. Or, comme on entend sonner à plusieurs lieues le bourdon de Notre-Dame de Reims, on peut bien respirer, à la même distance à peu près, le parfum d'art qui s'exhale de cette cathédrale. A la première vue, on sent instinctivement l'influence que le chef-d'œuvre de Reims exerça sur Notre-Dame de l'Épine; à la seconde, on s'en rend compte matériellement.

En effet, à Notre-Dame de l'Épine, comme à Notre-Dame de Reims, une draperie de pierre décore le soubassement du portail; avec cette unique différence qu'à Reims c'est à l'occident qu'elle se déploie, et au sud à l'Épine. A l'Épine, comme à Reims, et dans ces deux belles églises seulement, le portail occidental, quoique adhérent à la nef, y est tellement bien ajusté et soudé, qu'à l'intérieur on ne se douterait pas de son existence. On ne peut soupçonner qu'au dehors monte au ciel un portail gigantesque qui, à lui seul, est tout un monument.

A l'occident, regardez cette porte centrale flanquée à droite et à gauche de deux portes plus étroites, plus basses, moins décorées, comme un prêtre qui se montre entre deux acolytes plus petits et moins richement vêtus que lui. Voyez ces trois portes coiffées de pignons dont celui du centre porte triomphalement Jésus sur la croix; voyez les tympans de deux portes latérales non aveuglés par des tables de pierre, comme dans la plupart des églises de France, mais au contraire tout ouverts, percés à jour et flamboyants de vitraux, pour que le soleil couchant vienne s'y refléter et s'y reproduire comme une figure se repète dans un miroir. Voyez cette rose à seize rayons, encadrée dans une ogive, comme le globe de l'œil entre les

deux paupières; tandis qu'ailleurs, à Chartres par exemple, l'œil existe, mais non les paupières, le tableau et non son cadre. Voyez ces piliers boutants décorés d'arcades à fines moulures dans leur hauteur, et portant des clochetons délicats comme un piedestal porte une statue. Voyez ces deux tours aiguës qui encadrent et dominent le portail, comme les deux cornes de flamme qui encadraient et dominaient le front de Moïse; et vous vous rappellerez les portes, les tympans, les pignons, la rose, les piliers boutants, les tours de Notre-Dame de Reims.

Entre ces deux églises, bien différentes cependant quant à la date de la construction, quant aux dimensions monumentales, quant à la richesse de la sculpture, les analogies sont très-frappantes : vieillissez, agrandissez, enrichissez l'Épine, et vous aurez Reims.

A l'Épine, comme à Reims, un banc de pierre longe en dedans le mur des nefs latérales, pour que le pauvre peuple puisse s'y reposer; à l'Épine, comme à Reims, un pilier rond, cantonné de quatre colonnes engagées, soutient les grandes arches de la nef; à l'Épine, comme à Reims, une galerie délicate est pratiquée dans l'épaisseur du mur de la grande nef et circule à l'intérieur, tout au pourtour du vaisseau.

L'Épine a le plan et la coupe de Notre-Dame de Reims. En plan trois nefs dont les deux latérales tournent autour du chœur. Puis cinq chapelles pour l'abside, et deux sur les flancs des croisillons; toutes sept entourent ce chevet, dont l'étymologie et la forme rappellent une tête, et lui font une auréole à sept rayons, un nimbe, comme le nimbe qui décore la tête de Jésus-Christ. Mais aussi pas une seule chapelle ne gonfle les côtés des contre-nefs; car l'Épine a eu le même bonheur que Reims. A Paris, Amiens, Troyes, etc., les XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles crevèrent les murs des nefs latérales pour pousser en saillie des chapelles dans chaque travée. Ces rejetons qui pullulent autour de la grande église, ces boutons qui hérissent toute la tige d'aspérités, boursouflent et empâtent le plan.

L'Épine est pure : le tronc n'a pas bourgeonné et son épanouissement n'est qu'au sommet comme aux plus nobles arbres. L'Épine, ainsi que la cathédrale de Reims, n'a pas permis que les siècles postérieurs vinssent déposer des chapelles tout autour d'elle pour en altérer son plan.

En coupe, c'est encore Reims, ainsi que je l'ai annoncé, à propos des piliers et de la galerie. Puis, à l'Épine comme à Reims, quatre faisceaux de colonnes filent sans interruption du pavé à la voûte, pour aller porter le centre de la croisée, tandis que des faisceaux semblables vont élever en l'air les tours du portail occidental.

Comme Notre-Dame de Reims, Notre-Dame de l'Épine fut bâtie sans interruption et coulée d'un jet; mais ce jet plein de séve donna pendant cent cinquante ans. Une église bien faite, une église normale, c'est comme une statue de bronze : à la statue on commence par couler la tête, puis les épaules, la poitrine et les bras, le corps, les jambes et les pieds; à l'Épine, la pierre comme le bronze suivit cet ordre. Ce fut d'abord l'abside qui sortit du moule, puis le chœur, puis les bras du transept, puis la longueur des nefs, et enfin le portail qu'on peut assimiler aux pieds du Christ; car le portail est troué de portes comme les pieds de Jésus furent percés de clous sur la croix. On suit la progression des siècles, depuis l'abside qui est à l'est, jusqu'au portail qui est à l'ouest. C'est une sorte de course architecturale comme celle du soleil qui va de même d'Orient en Occident. L'architecture de l'Épine se lève à l'abside et se couche au grand portail. — On peut s'en tenir à ces points de comparaison pour établir et démontrer l'influence toute-puissante, quoique à deux cents ans de date et à plusieurs lieues de distance, que la cathédrale de Reims exerça sur cette église.

L'Épine n'est donc qu'une contre-épreuve réduite de Notre-Dame de Reims; mais en quelques endroits on a retouché cette seconde édition. Ainsi, à Reims, les verrières des nefs latérales sont de mêmes formes, de mêmes divisions que les hautes verrières de la grande nef. Cependant la nef centrale est la nef d'honneur : elle est la plus haute, la plus large, la plus ornée. Les verrières, par conséquent devraient se distinguer des autres par des additions et des délicatesses spéciales. L'Épine a mieux saisi et mieux respecté les droits de la hiérarchie : les fenêtres latérales n'ont que trois panneaux, les fenêtres supérieures en étalent quatre.

## VI

Indépendamment des causes favorables qui présidèrent à la naissance, à la création et au développement de Notre-Dame de l'Épine, cette église a eu un autre bonheur : c'est qu'elle a conservé, du moins en grande partie, son ameublement ancien. Pendant que la tempête de 1793 brisait avec tant de fureur les sculptures de Saint-Étienne et de Notre-Dame de Châlons, pendant qu'elle en réduisait tout le mobilier en cendres, elle laissait en paix Notre-Dame de l'Épine. La trombe politique courut ailleurs et ne creva pas sur le hameau privilégié. Aussi devons-nous à cet oubli la conservation de ce joli jubé en gothique flamboyant qui, de la nef, ne permet de voir le maître-

autel qu'à travers des entrelacs et des feuillages de pierre, ainsi que dans la campagne on n'aperçoit souvent un horizon lointain qu'à travers des arbres. Ce jubé, moitié en style de la renaissance, moitié en style gothique, est percé, ainsi qu'un arc de triomphe, de trois arcades qui enlèvent en l'air Jésus crucifié. Le Christ est pleuré à droite par la sainte Vierge, sa mère, et à gauche par saint Jean, son ami. On monte à la plate-forme de ce jubé par un escalier à vis, très-étroit. Sur la balustrade est fixé un livre de pierre qui sert de pupitre pour chanter surtout la Passion, le jour du vendredi saint. Le dos et les plats de ce livre reposent sur une large feuille de chou, sur laquelle rampe et bave un escargot. Très-souvent le pupitre où se chantent les leçons et les évangiles est porté par un ange, l'attribut de l'évangéliste saint Matthieu; plus souvent encore par un aigle, le sublime attribut de saint Jean. Il fallait être vraiment Champenois rustique et Champenois de la renaissance, pour avoir remplacé l'ange et l'aigle par un escargot visqueux. Il n'y a peut-être pas ailleurs une église où le trivial se montre avec autant d'effronterie, et cependant nous sommes fort heureux, pour l'art et l'histoire, que les convulsions politiques ou religieuses n'aient pas ruiné ces grotesques sculptures.

A cet oubli des révolutions nous devons la gracieuse clôture, moitié gothique et moitié renaissance comme le jubé, qui enferme le chœur dans un treillis de pierre; nous lui devons un petit monument en style fleuri, qui servait probablement de custode, et qui, saisi par la clôture du sanctuaire, renferme et abrite aujourd'hui une peinture de la Vierge, entourée de ses attributs. Je crois qu'il n'existe nulle part en France un monument analogue, espèce de châsse en pierre destinée à conserver l'Eucharistie. Ici, cette jolie niche, qui est un abrégé réduit et corrigé du portail occidental, est toute parfumée des litanies si poétiques de la Vierge, de ces litanies qui la proclament belle comme la lune, colorée comme la rose, pure comme le lis, blanche comme l'ivoire. Toutes ces louanges sont résumées dans des vers français du XVI^e^ siècle, contemporains et compatriotes de cette niche de l'Épine. Ils sont écrits avec la navette sur une tapisserie de la cathédrale de Reims, représentant la Vierge qui fait elle-même de la tapisserie, et qui est admirée par deux licornes. La licorne est le symbole, au moyen âge, de la virginité, de la pureté immaculée, parce que, dit cette époque plus satirique et moins naïve qu'on ne pense généralement, la licorne est si rare qu'on ne l'a presque jamais vue :

Marie, vierge chaste, de matin estoile,
Porte du ciel, comme soleil eslue,

Puys de vive eaue, ainsy que lune belle,
Tour de David, lys de noble value,
Cité de Dieu, clair mirouer non pollue,
Cèdre exalté, distillante fontaine,
En ung jardin fermé est resolue
De bésongnier, et sy de grâce est pleine.

Les plus petits détails sont conservés dans cette église, jusqu'à ces choses légères que le temps enlève d'un coup de ses ailes ou d'un souffle de sa bouche. Les autels et piscines des chapelles du rond-point sont tous de la renaissance et parfaitement intacts. Les ornements y courent aussi légers que le chèvrefeuille sur le berceau d'un jardin. Une de ces chapelles, qui sert et a toujours servi de sacristie, est séparée du pourtour du sanctuaire par une clôture en pierre percée à jour. Cette chapelle conserve encore des traces importantes de peintures à fresque. Enfin, un joli pavement en carreaux vernissés, à dessins gracieux et très-variés, orne l'étage supérieur du jubé, ainsi que les chapelles absidales, qui rayonnent au pourtour du sanctuaire. Quand on bat du pied cette peinture en émail et cuite au feu; quand on a sur la tête la peinture des voûtes à fresque et séchée au soleil; quand sur les murs qui vous coudoient on contemple la peinture opaque que viennent éclairer des rayons de soleil qui passent à travers les peintures transparentes et historiées des vitraux, on est longtemps dans le ravissement. C'est réellement le jardin de l'art; et peut-être que ce jardin est plus haut en couleurs, plus varié et plus abondant en formes que la nature elle-même ne pourrait le réaliser dans un site de prédilection. Et pourtant, rappelez-vous que vous n'êtes que dans un village, que ce village est en Champagne et dans cette partie de la Champagne qu'on appelle Pouilleuse, qui est plate, crayeuse et stérile! L'art est vraiment royal dans ses générosités; il sème des perles partout où il croit voir des mains tendues pour les recueillir.

Un puits miraculeux est creusé dans l'axe du croisillon septentrional; son eau, qui guérit d'une foule de maladies, est le but de nombreux pèlerinages. Deux troncs en bois, bardés de fer et accolés contre les piliers du jubé, sont de la même époque que ce petit monument. Ces troncs reçoivent les offrandes que les malades guéris par l'eau du puits, que les femmes enceintes qui accouchent d'un garçon, après avoir tiré d'une certaine manière la corde de la plus harmonieuse des cloches, viennent y jeter par reconnaissance [1].

1. Les anciens troncs sont fort rares; ceux de l'Épine, je ne propose pas de les imiter, car ils sont grossiers, offrent cependant de l'intérêt.

## VII

Enfin un orgue, dont le buffet est orné de sculptures de la renaissance, s'élève, comme à Notre-Dame de Reims, contre le mur septrional du croisillon nord, et abat des masses d'harmonie sur le centre de la croisée. A ce centre, qui est le chœur de l'édifice et où s'élèvent le jubé et la Vierge miraculeuse de l'église, viennent aboutir les ondes sonores de l'orgue, les chants du clergé, les prières des fidèles, comme au cœur de l'homme afflue le sang de toutes les veines.

Le buffet de l'orgue, un des plus curieux de France, mérite une mention spéciale. Il se compose de trois parties : d'un avant-corps qui est au centre et qui fait saillie, de deux arrière-corps en retraite et sur les côtés. Sur ces parties rentrantes, humbles, cachées, sacrifiées évidemment à la partie centrale qui se porte orgueilleusement en avant, se tiennent debout, sculptés en reliefs très-bas, dans des arcades circulaires, saint Pierre, saint Paul, saint Jean, saint Jacques à droite; à gauche, saint André, saint Barthélemy, saint Philippe, saint Simon. Ils sont caractérisés tous les huit par leurs attributs : saint Pierre par les deux clefs, dont l'une ouvre et l'autre ferme le paradis; saint Barthélemy par le couteau qui l'a écorché vif, et ainsi des autres. Tous les huit en longue robe et en grand manteau d'assez bonne étoffe. Ces apôtres, qui ne sont pas même au complet, puisqu'il n'y en a que les deux tiers, cèdent le pas et la place d'honneur à sept des principaux dieux du paganisme. Ainsi, le Paradis s'éclipse et recule devant l'Olympe; à l'Épine, le moyen âge pâlit devant la renaissance. Ils sont là tous les sept, ces dieux païens, s'enlevant en forte saillie sur l'avant-corps du buffet, étincelant à tous les regards qu'ils attirent, tandis qu'il faut aller chercher de ses deux yeux, ou plutôt de sa lunette d'approche, les pauvres apôtres des arrière-corps, et qui battent en retraite dans l'ombre.

C'est d'abord Apollon qui tient un gros soleil dans la main droite, la main la plus forte. Apollon est un gros jeune homme de vingt ans; il est habillé en femme; car la renaissance, qui savait son archéologie païenne, avait remarqué que les Apollons, virils quant au sexe, étaient efféminés quant aux formes. C'est un Apollon du Belvédère, mais bourgeois de tournure, trivial de physionomie, et suant sous des habits qu'il a de la peine à porter.

Près de lui, c'est Diane, sa sœur, un peu plus chaste, au moins mytho-

logiquement parlant, que son frère si volage. Ici Diane est une bonne femme dodue, vêtue jusqu'aux genoux d'un pantalon bouffant, nue au reste des jambes. Elle tient de la main droite le croissant de la lune qui a la forme d'une tranche de melon. Tout le costume de cette déesse, farouche et virginale dans la mythologie, est celui d'une bonne grosse commère champenoise, à poitrine saillante et un peu molle, comme si elle avait déjà nourri plusieurs enfants.

La vierge Diane est prise entre deux libertins; car à sa droite est Apollon, et Mars à sa gauche. Mars a l'attitude d'un suisse d'église, mais d'un suisse belliqueux; il est au repos, appuyant la main gauche sur une hallebarde. Son costume voudrait être celui d'un empereur romain; car il a les pieds chaussés de bottines, la cuirasse antique au poitrail, les jambes et les bras nus, un casque sur la tête.

Après Mars arrive Mercure; après la guerre, la paix. Mercure porte à la main droite un caducée long comme une canne. Il embouche une trompette comme un charlatan qui veut attirer la foule. Cette trompette est la double flûte dont ce musicien vulgaire est l'inventeur. Il a une mine intelligente, pleine d'adresse, une vraie tournure de filou; il est coiffé d'un grand chapeau à cornes, comme ces chanteurs des rues qui s'habillent en vieux marquis, et qui, de leur voix aigre, écorchent les oreilles de Paris. Il est vêtu d'une blouse qui lui descend à mi-jambes, et sur laquelle retombe, à la poitrine, sa flûte double, comme un rabat de magistrat.

Près de ce rusé coquin est le vieux Jupiter habillé comme Mars; mais coiffé d'une couronne et non d'un casque, car il est roi du ciel. Jupiter porte une barbe longue et vénérable qui fait pendant et opposition à la petite barbe courte et frisée de Mars. De la main droite il brandit des foudres en bois blanc. Sa figure, surtout lorsqu'on quitte celle de Mercure, paraît assez niaise, et rappelle un passage que voici de la légende de saint Martin : « Le grand évêque de Tours était souvent lutiné par le diable qui se montrait volontiers à lui sous la forme des dieux du paganisme, tantôt déshabillé comme Vénus, tantôt affublé de la mine de Mercure, ou coiffé de la tête de Jupiter. Vénus n'avait aucune prise sur saint Martin, mais Mercure le tourmentait horriblement : « Mercurium », dit la « Légende Dorée », « maxime patiebatur infestum ». Saint Martin les reconnaissait tous et les insultait en les apostrophant par leurs noms. Tais-toi, disait-il à Jupiter, tu n'es qu'une brute et un imbécile : « Jovem brutum atque hebetem dicebat ». Eh bien! ce Jupiter de saint Martin semble avoir été sculpté en bois, douze cents ans plus tard, à l'orgue de Notre-Dame de l'Épine.

Jupiter coudoie une femme forte et grasse : c'est Vénus; mais une Vénus du xvi[e] siècle, une Vénus de village. Du reste, le costume est historique ou à peu près; car il y a nudité parfaite. Cependant, aux reins est lié un court jupon. Mais, il faut le dire à l'honneur de Vénus, ce jupon l'embarrasse, et de la main gauche elle le relève tant qu'elle peut. Elle pose la main droite sur la tête d'un petit bonhomme ailé et qui est l'Amour. L'Amour est aussi paysan que sa mère.

Enfin, près de Vénus est Saturne; le plus âgé des dieux près de la plus jeune déesse. Comme Vénus, Saturne a près de lui son fils, mais c'est pour le dévorer. Ce Temps champenois tient de la main droite, au lieu de la faux mythologique, une faucille rustique. Il appuie son aisselle droite sur une béquille, comme s'il était boiteux, tandis qu'au gré de tout le monde il court beaucoup trop vite. De la main gauche il tient un petit enfant tout nu, qui ne voudrait pas se laisser dévorer, et qui tire avec colère les poils de la barbe de son père anthropophage. Du reste, ce Saturne est si vieux, qu'il est couvert de vêtements troués par le temps, et cependant ce dieu économe a eu la précaution de retrousser ses manches pour les user moins vite.

Après Jupiter, Saturne est évidemment le plus sacrifié de toutes les divinités. Tous, Vénus en tête, semblent lui faire des mines grotesques. Le beau rôle, au contraire, est à Mercure, qui est à la place d'honneur, au milieu de tous; sa mine est pleine d'esprit et de finesse. A la Bourse, de nos jours, on ne serait pas plus poli envers ce puissant dieu.

Je demande pardon d'avoir détaillé ainsi ces dieux païens représentés dans une église, et de n'avoir dit qu'un mot des apôtres. Mais j'ai agi comme le sculpteur sur bois et comme l'architecte ou le charpentier de l'orgue : j'ai mis les païens en relief, en avant-corps; et les chrétiens en retraite, dans l'ombre [1].

Cependant, l'église de l'Épine est une Notre-Dame, et elle ne l'oublie en aucun cas. Au-dessus donc de ces dieux et de ces apôtres, tout en haut du buffet d'orgue, elle a dressé en ronde-bosse la sainte Vierge qui tient Jésus, groupe de bois assez délicatement sculpté. Deux anges, étendus de leur long, accompagnent la Vierge et sonnent de la trompette pour traduire, aussi maté-

1. Je cherche la raison qui a pu faire placer les apôtres et les sept planètes sur ce buffet d'orgue. L'harmonie est céleste, je le sais bien, et l'on fait de la musique dans le ciel que les apôtres habitent comme dans l'Olympe où les dieux résident; mais je ne vois entre ces personnages et les cantiques en l'honneur de Dieu et de la Vierge qu'un rapport bien indirect et bien éloigné. Du reste, la renaissance n'en fait jamais d'autres : elle sculpte ou peint des figures à tort et à travers, sans trop savoir ce qu'elle veut.

riellement que possible, ces devises tirées des saintes Écritures et qu'on lit en latin sur tout le buffet :

Louez le Seigneur des cieux;
Louez-le sur les cithares;
Louez-le dans vos cœurs et sur l'orgue;
Louez-le au son de la flûte;
Louez-le au plus haut des cieux;
Que toute âme loue le Seigneur [1].

Deux anges, c'est très-bien pour faire de la musique sur un orgue, mais malheureusement ils sont presque nus et ressemblent trop à des génies antiques. Cependant, qu'un musicien touche de l'orgue au moment où vous épellerez ces chaudes paroles, et toute votre âme éclatera en fanfares avec la ravissante église, ainsi qu'il m'est arrivé un jour que je visitais ce curieux monument.

## VIII

Rien ne manque donc à cet heureux édifice : l'art y a vidé à fond sa corne d'abondance, et les révolutions de la religion, de la politique et de la mode, par le plus grand hasard et le plus rare bonheur, n'y ont pas touché. Cependant le plus beau feu a toujours sa fumée; et il faut bien dire qu'en ces derniers temps un badigeon jaune et blanc a recouvert çà et là quelques arabesques peintes qui décoraient les piliers, depuis le jubé jusqu'au sanctuaire. C'est une enveloppe grossière, un manteau en haillons, sur un habit brodé. Il faut dire aussi que sous Napoléon I[er] on a renversé une des deux flèches du portail, pour installer sur le moignon de la tour un hideux télégraphe.

Il faut déplorer enfin la perte de la plupart des vitraux, brisés non par les hommes, mais par la violence des orages qui désolent assez souvent cette partie de la Champagne. Heureusement que le plus intéressant, comme le plus local et le plus historique, existe encore : c'est celui qui représente le miracle auquel l'église doit sa fondation. Il est honorablement placé, comme ce devait

1. Laudate Dominum de cœlis;
Laudate eum in citharis;
Laudate eum in cordis et organo;
Laudate eum in sono tubæ;
Laudate eum in excelsis;
Omnis spiritus laudet Dominum.

être, à la fenêtre centrale de la chapelle du fond, spécialement dédiée à la Vierge comme dans toutes les églises. Voici la légende qu'il représente.

## IX

Vers la fin du XIV$^{e}$ siècle, la veille de l'Annonciation, des bergers gardaient leurs troupeaux dans ces plaines de Champagne qui, à cette époque de l'année, commençaient à verdir çà et là. Tout à coup, à la tombée du jour, les brebis qui broutaient l'herbe naissante s'arrêtèrent immobiles et firent cercle devant un buisson d'épines blanches d'où partait une lueur, comme la lumière qui veille dans une lampe de porcelaine ou de verre dépoli. Les bergers approchèrent, et virent que ces bouffées lumineuses sortaient d'une petite statue de Marie qui tenait Jésus entre ses bras. Ils allèrent à Châlons ébruiter le miracle. On accourut de la ville et de tous les environs pour contempler cette merveilleuse sculpture. On voulut tirer la Vierge de son buisson pour la porter en triomphe dans la cathédrale de Châlons; mais cette petite vierge, plus lourde qu'un rocher, refusa de se laisser arracher du lieu qu'elle avait choisi en descendant du ciel. On comprit alors que Marie voulait avoir une église sur l'emplacement même du buisson; et, à force de dévotion et d'argent, on lui bâtit le chef-d'œuvre que nous voyons aujourd'hui. Le buisson est mort; mais l'art, dans une arcade du jubé, lui a donné un remplaçant, je dirais volontiers un héritier; car cette arcade est plus fleurie et aussi touffue que le buisson lui-même. Quant à la statue, elle est aujourd'hui le plus vénéré comme le plus curieux ornement d'un autel consacré à la Vierge. Cet autel, qui ne chôme jamais de fidèles prosternés sur ses marches, et surtout de pauvres femmes qui ont tant de misères à conjurer et tant de maladies à guérir, est placé sous le jubé, au côté droit, comme sous un reposoir. C'est à cet autel de la Vierge que les jeunes filles se marient, que les jeunes mères font leurs relevailles; c'est à la statue miraculeuse de la Vierge, c'est au petit Jésus qu'elle tient dans ses bras, que le curé de la paroisse bénit les langes destinés à emmaillotter les nouveau-nés.

Il faut que l'imagination et l'art aient une bien grande puissance, puisqu'une simple métaphore, une comparaison historique, ont fait pousser dans ce désert de la Champagne une des plus jolies églises gothiques. Le christianisme savait bien que tous ses dogmes, que la virginité d'une mère entre autres, devaient être prouvés par toutes les preuves possibles: par la raison, par le

sentiment, par l'histoire. Ce fut à l'histoire qu'il s'adressa de préférence en beaucoup de cas; ce fut à l'histoire et à la plus vénérable de toutes, à l'histoire sacrée et révélée, à l'Ancien Testament qu'il demanda l'analogue de la virginité de la mère de Dieu qui éclate dans le Testament Nouveau. Il vit bien que Gédéon obtint une toison toute pleine de rosée pendant que la terre sur laquelle posait sa laine était sèche à l'entour; que le bâton mort et écorcé d'Aaron fleurit en une nuit; mais ces faits ne lui suffirent pas, il en voulut et en trouva un autre plus explicite. Ce fait est sculpté en pierre à Chartres, au portail du nord qui est du XIII[e] siècle; il est peint sur bois, avec son application symbolique, sur un beau tableau qui décore Saint-Sauveur d'Aix, et qu'on attribue sans motif au roi René, qui en serait tout au plus le donateur; il est peint sur parchemin dans tous ces manuscrits des XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles, qu'on appelle miroir du salut de l'homme, « Speculum humanæ salvationis »; il est peint à fresque, il est tissu sur laine en divers endroits de la France, et notamment à Reims, sur une de ces splendides tapisseries du XVI[e] siècle, qui décorent la cathédrale, sur la tapisserie qui représente en sujet principal « la Nativité de Jésus-Christ ». Là, on voit la Vierge tenant l'enfant Jésus; elle est assise sur un buisson tout vert d'où sortent des langues de flamme et devant lequel se prosterne Moïse. On lit au bas ces vers du XVI[e] siècle, tissés dans la laine :

Comment Moyse fut très fort esbahi
Quant aperceut le vert buisson ardant
Dessus le mont Horeb ou Synay,
Et n estoit rien de sa verdeur perdant;
Pareillement la pucelle eust enfant,
Sans fraction ne aucune ouverture;
Et la virge d'Aaron fut florissant
En une nuict, cela le nous figure.

C'est la paraphrase littérale de cette inscription latine qu'on lit au bas du tableau dit du roi René :

« Rubum quem viderat Moyses incombustum, conservatam agnovimus tuam laudabilem virginitatem, sancta Dei genitrix ».

Le buisson que Moïse vit brûler sans se consumer nous prouve ta virginité, sainte mère de Dieu.

Ainsi donc c'est cette comparaison pleine de grâce et de poésie, réalisée par des bergers champenois la veille de l'Annonciation, au XIV[e] siècle, qui a fait bâtir le bijou de Notre-Dame de l'Épine. Sur le vitrail qui représente la Vierge dans son buisson, on voit les brebis se dresser sur leurs pieds, comme pour

brouter des feuilles de lumière à cet arbrisseau de feu, tandis que les bergers, les paysans des villages voisins, et les bourgeois de Châlons s'agenouillent à deux genoux et prient à deux mains la Vierge, qui s'assied sur son aubépine, comme une reine sur son trône[1].

Les autres verrières, dont les lambeaux ornent encore aujourd'hui[2] les fenêtres des chapelles du sanctuaire et des croisillons, furent données par des corporations ou de riches particuliers, marchands de Châlons; par des mariniers de la Marne ou des marchands de laine de la Champagne, comme l'annoncent les débris de légendes sur verre qui subsistent encore en place[3]. Ces verrières ont horriblement souffert, et en périssant elles ont entraîné la perte d'une partie importante de l'histoire civile et religieuse de la Champagne.

1. Ceci a été écrit sur des notes prises en avril 1834. A cette époque, ce vitrail inappréciable était conservé, en bon état, dans les meneaux de la baie centrale qui éclaire la chapelle de la Vierge. Quelques années plus tard, des travaux de maçonnerie se firent dans cette chapelle, et, par malheur, sans nécessité réelle, on descendit le vitrail. Cette dépose se fit sans aucune précaution, sans dessin fait à l'avance et sans avoir préalablement collé du papier sur les panneaux pour fixer les morceaux de verre aux plombs. Les panneaux, descendus avec négligence, furent superposés à plat, dans une chapelle voisine, où ensuite je les ai vus empilées, s'écrasant mutuellement, et où tous les visiteurs pouvaient les manier et les « déplumer » pour en emporter des morceaux. Superposés l'un à l'autre, ces panneaux finirent par se broyer complétement, et tout ce qui ne fut pas pris par les étrangers, et même par les enfants du village qui jouaient avec les verres et fondaient le plomb pour faire des crayons, fut réduit en poussière. Au bout de peu de temps, il ne resta plus rien de cette verrière, une des plus curieuses de France, je puis le dire. A l'une des séances du comité archéologique de Châlons, je réclamai contre cet acte inqualifiable de vandalisme; mais il n'était plus temps, et les sacristains avaient balayé aux ordures la misérable poussière qui avait été la verrière du miracle de l'Épine. Pour nous consoler de ce malheur, si facile à prévenir, on a commandé à M. Maréchal, de Metz, m'a-t-on dit, une verrière nouvelle qui représente à peu près le même sujet. Une verrière de M. Maréchal, quand elle est exécutée avec soin, est une œuvre de valeur; mais, malgré tout son mérite, celle de l'Épine ne remplacera jamais, sous aucun rapport, celle que j'ai vue encore, en place et en si bonne condition, au mois d'avril 1834. J'ai cité ailleurs, dans les « Annales » mêmes, le nom du négligent architecte de Châlons-sur-Marne qui est coupable de ce vandalisme; je n'ai donc pas besoin de le redire ici.

2. Je le répète, ceci est écrit d'après des notes prises en 1834. Or, ce qui existait à cette époque doit avoir disparu maintenant. Il y a bien des années que je n'ai vu Notre-Dame de l'Épine, et je ne puis dire aujourd'hui, à coup sûr, ce que le temps et l'architecte mentionné dans la note précédente ont pu nous laisser.

3. Il est à peu près certain, malheureusement, qu'il n'existe plus rien aujourd'hui, ni débris de vitraux, ni débris de légendes. Mon ami M. de Guilhermy visitait l'Épine il y a quelques semaines. A son retour, il m'a parlé avec un vif intérêt de la curieuse église. Il m'a fait savoir que le vitrail nouveau de M. Maréchal rappelait le miracle auquel est due la construction de l'église; mais il ne m'a entretenu ni des lambeaux de vitraux que j'avais vus autrefois, ni des fragments de légendes que j'avais lues et recueillies. Il en résulte donc que tout cela a complétement disparu. C'est un malheur irréparable.

## X

Mais la sculpture, plus durable, existe toujours. Outre les malicieux et grossiers personnages des consoles et des gargouilles, dont je dirai un mot dans un instant, il existe aux divers portails une série de petites figures qui ne manquent ni d'intérêt sous le rapport historique, ni quelquefois, quoique rarement, d'une certaine délicatesse sous celui du travail.

A la porte centrale du grand portail, à la place d'honneur, c'est l'histoire de la sainte Vierge, patronne du lieu. En présence de plusieurs anges qui remplissent l'air de leurs chants, à la face du soleil et de la lune qui éclairent la scène en plein, elle met au monde l'enfant Jésus, le roi de la nature et le maître des anges. Marie caresse du regard l'Enfant divin que le bœuf et l'âne réchauffent de leur haleine. Tout auprès, d'autres anges entonnent le « Gloria in excelsis » et annoncent aux bergers qui gardent leurs troupeaux (sujet fort bien choisi pour la localité) qu'un enfant leur est né. Comme la Vierge est l'héroïne de ce poëme de pierre, tous ses ancêtres, depuis David jusqu'à Joachim, rois et bourgeois; puis tous les prophètes qui ont parlé d'elle, avec Isaïe qui voyait l'avenir comme le présent et s'est écrié, « une vierge enfantera, » entourent Marie et lui font un cortége d'honneur.

A la porte gauche, c'est le crucifiement, dénoûment tragique de ce drame dont nous venons de voir l'exposition. Ce crucifiement fut sculpté probablement aux frais de la confrérie de la Passion établie à Châlons. Il en est de cette église, en effet, comme de ces fils et filles de princes dans les contes qui ont réjoui notre enfance, et à la naissance desquels toutes les fées du voisinage viennent faire un don, apporter un souhait. Notre-Dame de l'Épine a été douée par les bergers, les laboureurs, les bourgeois, les marchands, les confréries, les corporations et les prêtres de la Champagne. On a fait cercle autour de son berceau. A des époques assez rapprochées de nous, des rois de France ont voulu aussi apporter leur offrande à la petite Vierge de l'Épine, soit pour édifier, soit pour embellir son église. En 1429, Charles VII se rendit à pied de Châlons à l'Épine, et déposa sur le maître-autel 1,200 écus d'or. Louis XI, dévot à toutes les Notre-Dame de France, ne pouvait être infidèle à celle de la Champagne; il la visita donc en 1472, et lui donna une forte somme pour construire le second clocher; c'est celui dont la flèche a depuis été démolie et à la place de laquelle un télégraphe gesticule ou a ges-

ticulé d'une façon ridicule. Il ne faut donc pas s'étonner que des particuliers, que des confréries aient fait un peu pour l'Épine, quand les rois faisaient tant pour elle, et l'on comprend que dans son tronc ils aient glissé quelques liards quand la munificence royale y versait des pièces d'or.

Ainsi, à la porte de droite, sur le linteau, la compagnie des archers de Châlons fit sculpter le martyre de son patron, saint Sébastien. Des archers, en soldats de Louis XII ou de François I[er], et vêtus d'habits crevés et bouffants, tirent au cœur et à la poitrine du saint.

Au portail du Sud est retracée l'histoire de saint Jean-Baptiste. Avant le miracle qui a donné naissance à l'église, il existait, non loin, une chapelle dédiée au Précurseur. C'est pour en conserver le souvenir qu'on a consacré les plus jolies, les plus fines, et les plus anciennes figures de tout l'édifice. Ces sculptures racontent la vie de saint Jean, depuis sa naissance jusqu'à sa décollation. Il fallait bien le dédommager de l'oratoire qu'on lui prenait.

## XI

Toute cette sculpture est grave, digne, sacrée; l'ornementation, au contraire, est dévergondée, déhontée, débraillée. C'est aux gargouilles qui dégorgent l'eau des toits sur le cimetière dont l'église est entourée; c'est aux consoles qui portent soit des retombées de nervures, soit des piédestaux où se dressent des statues; c'est aux contre-forts qui butent les murailles de toute l'église, que ces bouffonneries satiriques ou luxurieuses étalent à l'aise leurs laideurs et leurs rires. Tout grotesque ayant une basse fonction à remplir est décoré d'une laide figure; le corps est là concordant avec le métier, l'âme avec son enveloppe. Il faut remarquer que c'est au chevet, la partie sainte d'une église, son sanctuaire extérieur, que paradent ces grotesques sculptures. Or, de certaines places décuplent toujours la qualité bonne ou mauvaise de certaines choses; et le contraste surtout, si puissant dans le monde artistique, ne l'est pas moins dans le monde moral. Ainsi une chanson de cabaret gagnerait assurément en puissance bachique si elle était entonnée dans une église. A la Révolution, ces orgies, ces bals échevelés que les Jacobins donnèrent dans les cathédrales, devaient s'emporter d'une furie que les mêmes orgies et les mêmes bals n'atteindraient jamais à l'Opéra.

Le libertinage et l'intempérance dans une église, c'est un coup de tonnerre dans les montagnes : le retentissement est grossi et multiplié par les échos.

Or, les saletés et les lubricités grondent à l'abside de Notre-Dame de l'Épine, élargies et gonflées par la sainteté du lieu, comme une tache d'huile s'étend sous le feu. Figurez-vous Gargantua proférant ses plus grandes énormités, non plus dans une taverne, mais dans une chaste église, une église virginale, dédiée à Marie, et dans le Saint des saints !

Sculptées sous forme humaine, cylindriques, creuses et percées par les deux bouts, selon la définition de l'homme donnée par un physiologiste, les gargouilles semblent s'élancer horizontalement de la corniche, la tête en avant, et regarder effrontément les passants qu'elles menacent de leur poids. Elles ne sont retenues que par les pieds qui sont engagés dans le mur. Ces gargouilles représentent, en grande partie, la personnification des vices principaux; c'est une éthique chrétienne en sculpture, montrée par le revers seulement : par le laid et non par le beau, par le vice et non par la vertu.

Chez les Grecs, voyez l'échelle des vertus et des vices d'Aristote : la mère des vertus c'est la force ou le courage; et autour de la lâcheté comme d'un tronc se ramifie la foule des vices. Dans le christianisme, c'est tantôt l'orgueil, tantôt le doute qui engendrent les vices; et par contre, l'humilité ou la foi qui mettent au monde toutes les vertus. Ces deux filiations différentes sont conséquentes avec les civilisations dont elles expriment le caractère. A une société de force, la force est tout le bien; à une religion de foi, l'incrédulité est tout le mal. Si de nos jours, où domine l'industrie, on voulait établir une filiation éthique et construire une échelle de la moralité humaine, on devrait mettre certainement la paresse en tête de tous les vices, et l'activité en tête des vertus. Le christianisme avait donc son éthique à lui, éthique qui régnait partout où il était le maître, mais qui se modifiait cependant suivant certaines localités, et qui s'accommodait à certains tempéraments. Pour la Champagne, par exemple, comme pour toutes les provinces chrétiennes, l'orgueil était un grand vice : « Radix omnium malorum superbia », et l'humilité une vertu sublime. Cependant les moralistes du pays avaient pu remarquer que chez eux l'un n'était pas la cause unique et première des vices, ni l'autre la mère principale des vertus; et qu'en cette province couverte de vignes, l'ivrognerie, une branche de l'intempérance, était certainement la racine de tous les maux. C'est le vin, bu avec excès, qui met à l'aumône toute une famille, car il engendre la paresse et la prodigalité. C'est de l'ivrognerie que naissent la luxure et la colère : l'homme ivre est toujours près de l'infidélité, et, dans le ménage, les querelles éclatent au milieu des fumées du vin aussi facilement que les éclairs dans les nuages.

Le sculpteur champenois de Notre-Dame de l'Épine a donc fait preuve

d'un grand sens, en mettant l'ivrognerie à la tête des autres vices. Cette ivrognerie est personnifiée dans un vigneron déjà sur le retour de l'âge, vêtu d'habits usés, tête sans front et sans intelligence, face aplatie, nez bourgeonné, yeux ronds et stupides. On croit voir chanceler cet ivrogne, et l'on craint qu'il se détache de la pierre où ses pieds cependant sont engagés et fortement enchaînés. Cet homme est ivre-mort, on le voit bien, et pourtant il tient à la main droite une énorme tasse où il cherche à verser du vin d'un pot qu'il tient à la main gauche. Il ouvre la bouche toute grande, comme s'il avalait déjà le vin de sa tasse; car l'ivrognerie, comme la luxure, comme l'ambition, ne dit jamais c'est assez. Cette laide, cette repoussante figure, est la plus apparente, la mieux exposée de toutes : c'est le centre d'où rayonnent la folie, la colère, la luxure et l'orgueil.

La folie, sous la figure d'un homme dont la face est plus stupide encore que celle de l'ivrogne, est coiffée d'un bonnet à longues oreilles d'âne. Elle agite une marotte au bout de laquelle, parmi les sons d'un collier à grelots, rit stupidement une petite tête de fou, le reflet, la miniature de la grande statue. L'ivrognerie, ce qui fait perdre la raison, est assurément la vraie mère de la folie.

Ivre et fou, on s'irrite pour la moindre cause. Nous avons tous vu des ivrognes battre avec fureur des bornes, et meurtrir des pierres qui ne se dérangeaient pas sur leur passage. Xerxès devait avoir bu, mais certainement il était fou, lorsqu'il faisait fouailler de verges le détroit des Dardanelles. La colère se montre à l'Épine sous la figure d'une femme de trente ans qui s'arrache les cheveux, et fait d'horribles grimaces en ouvrant sa bouche comme une porte cochère.

Au même plan, et sous la figure d'une femme encore, surplombe la Luxure. Agée de vingt-cinq à trente ans, elle est toute débraillée, levant honteusement sa jupe sans la moindre pudeur. Par sa tournure, par les mines de son visage, par toute son attitude, elle fait à tous les passants les provocations les moins équivoques, mais des provocations si grossières que je ne puis en parler.

Sur tout cela, mais après l'ivrogne cependant, domine une réjouissante figure : c'est un personnage comme en a dessiné Callot, un matamore armé de pied en cap. Sa flamberge, qu'il met au vent, est un sabre plus grand que l'homme, et recourbé comme un cimeterre turc. Sa mine ébouriffée s'allonge au menton d'une barbe très-fine et très-pointue. Il est maigre comme Don Quichotte, et provocateur comme un maître d'escrime. Mais pourtant, ce lait qui s'emporte, ce matamore qui se hérisse quand on passe près de lui, s'abaisserait vite, et rentrerait promptement les piquants de son caractère,

les pointes de sa barbe et la lame de son sabre, à la première parole ferme et hardie que lui adresserait un homme de courage. Voilà l'orgueil bourgeois, l'orgueil paysan de Notre-Dame de l'Épine; il fait la charge de cet autre orgueil farouche, intraitable, fier encore quoique abattu avec son cheval, qui se voit sculpté au portail occidental de la cathédrale de Reims. Je l'ai dit, Notre-Dame de l'Épine est une Notre-Dame de Reims bouffonne. — Ces gargouilles, il faut les examiner surtout par une grande pluie, comme je les ai vues une fois : elles fonctionnent alors, et prennent une incroyable vie. La Colère qui rend l'écume des toits, l'Orgueil qui crache de la pluie avec ses insolentes paroles, l'Ivrognerie qui se voit forcée de rendre des torrents d'eau au lieu d'avaler son vin, vous font éclater de rire.

Parmi ces odieux personnages, je n'ai pas vu l'Avarice. Il y a peu d'avares chez les vignerons. En effet, voyez comme, encore aujourd'hui, ils dépensent en un hiver la récolte entière de l'automne, et vont résolûment à l'aumône pendant les deux autres saisons ! Le vigneron, c'est la cigale qui chante sans s'inquiéter du lendemain. Au contraire, l'Avarice est sculptée plusieurs fois à Chartres ; car le laboureur, fourmi qui ne prête jamais, le laboureur ne chante ni ne danse : il entasse, il enfouit; il prévoit l'hiver en été.

Plus haut que ces gargouilles, sur le versant des piliers boutants, est personnifiée la morale de la fable, la punition de ces vices dont je viens de nommer les principaux. Mais comme tout est grotesque dans cette église de paysans, cette punition est bouffonne aussi. Dans les cathédrales de France, à Notre-Dame de Paris par exemple, Dieu envoie du ciel des anges, armés de lances et de cuirasses, attaquer, exterminer ces vices hideux qui déforment et tuent l'âme de l'homme. A l'Épine pas d'anges, mais des singes, des chiens, des cochons; pas de batailles, mais un charivari. On ne blesse ni on ne tue ; on écorche les oreilles. Voyez, en effet, ce singe qui tire d'une musette des sons stridents, cet autre qui grogne en s'accompagnant d'un tambour qu'il bat de toutes ses forces, cette truie qui miaule avec une harpe, ce cochon qui siffle avec une vielle, ce dogue qui gronde en sourds aboiements. Tout cela piaule, glapit, glousse, hurle et fait un vacarme effroyable à rompre la tête de tous ces pauvres vices, personnages satiriques qu'ils sont eux-mêmes, et représentants de la sottise humaine.

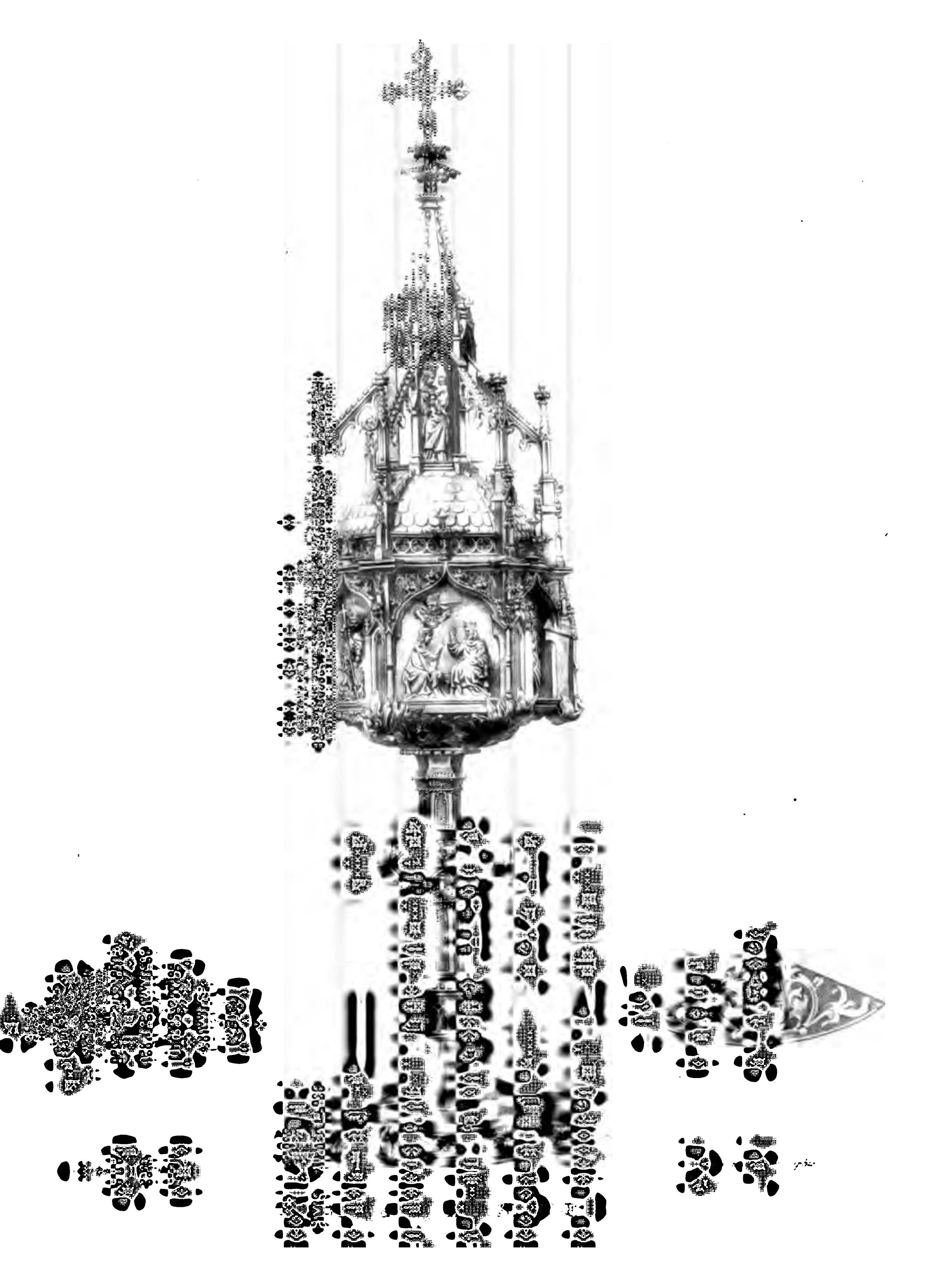
Pourtant, au milieu de ce grotesque tintamarre apparaît une tête muette, austère et qui glace d'effroi à la regarder. C'est le masque à l'agonie d'un homme de trente ou quarante ans, et qui semble se débattre dans les convulsions de la mort. Cette sculpture, vraiment remarquable et d'une effrayante vérité, vous ramène au cœur des pensées graves et salutaires que la Luxure

avait effarouchées par ses grossières avances, et que les consoles dont je n'ai pas dû parler avaient pu faire envoler. Ce masque, c'est, comme après le carnaval, le mercredi des cendres qui vient vous dire à l'oreille : « Souviens-toi que tu n'es que poussière et que tu retourneras en poussière. »

## XII

Avant d'en finir avec cette église, dont j'ai cherché surtout à rendre la physionomie plutôt que le caractère archéologique, je dois faire une dernière observation. Les plus magnifiques cathédrales, comme les plus illustres nations, comme les plus resplendissantes familles, comme les plus superbes individus, dorent leur origine et leur blason avec des traditions épiques. Notre-Dame de Paris prétend, et s'en fait gloire, que Charlemagne a posé sa première pierre; Rome voulait descendre de Troie; les Francs cherchaient un ancêtre dans l' « Iliade », et Jules César plantait dans Énée la souche de son arbre généalogique. Sans raison plausible, Notre-Dame de l'Épine se prétendait issue de la cathédrale de Cologne; mais l'orgueilleuse, reculant sa naissance bien plus haut encore, jusque dans la nuit des temps, comme on dit, elle affirmait, — les habitants du village affirment encore, — qu'Attila l'avait ennoblie de sa présence. Elle déclarait que ce grand barbare, qui s'était humilié devant un évêque de Troyes, et avait reculé ses armées devant la sainteté épiscopale, avait passé, lui et les chefs de ses hordes hunniques, une nuit en prière dans son sanctuaire. Pendant qu'il veillait à prier le Dieu dont saint Loup lui avait révélé l'existence et la majesté par un regard de ses yeux, les chevaux du héros et des chefs auraient été attachés contre les murs de l'église, en dehors, à des anneaux de fer qu'on voit aujourd'hui encore. Plusieurs anneaux sont encastrés en effet dans la muraille des flancs du nord et du midi surtout. Mais, historien véridique, je suis forcé de dire que ces murs sont postérieurs à Attila de neuf cents ans à peu près; et que ces anneaux ont été forgés et scellés pour attacher les ânes de la Champagne qui, chaque année, amènent à l'Épine les pèlerins et les marchands, le jour de la fête qui est en même temps le jour de la foire. J'en suis désolé; mais il faut rabaisser le cheval belliqueux à l'âne pacifique, Attila et ses Huns à des Champenois colporteurs, fort inoffensifs et assez peu dignes de la grande épopée.

DIDRON AINÉ.



# CIBOIRE EN ARGENT DORÉ

## QUINZIÈME SIÈCLE

---

Après avoir publié dans un précédent numéro des « Annales Archéologiques » un chandelier allemand du xv^e siècle, c'est encore à l'Allemagne et à ce siècle, pour lequel généralement nous n'avons point un grand faible, que nous empruntons le ciboire d'aujourd'hui. Une fois que l'on a pu admettre l'intrusion des formes de l'architecture et leur exacte reproduction dans l'orfévrerie, il faut reconnaître que notre ciboire offre un modèle d'élégance et de goût, en même temps qu'il sort du galbe adopté depuis le xii^e siècle.

Au lieu des deux coupes hémisphériques aplaties qu'offrent le ciboire d'Alpais, publié par nous jadis dans les « Annales Archéologiques » (t. xiv), et tous les ciboires émaillés de la même classe, le ciboire de Sens, en vermeil et qui date du xiii^e siècle, et un ciboire en argent doré de la collection Sauvageot, qui est du xv^e, nous voyons ici une coupe hexagone à bords droits, ayant pour couvercle un dôme écaillé, le tout porté sur un pied élevé. Le reste n'est que décoration. Mais c'est sur l'harmonieux agencement de cette décoration que nous voudrions insister. Ces contre-forts détachés qui se prolongent de la coupe au couvercle en traversant les limbes de leurs bords, et qui amplifient les dimensions réelles de ces parties, les légers arcs-boutants qui les relient aux supports de l'édicule qui domine le couvercle, donnent à l'ensemble une légèreté et une sveltesse encore augmentées par la netteté de l'exécution.

En examinant les combinaisons de l'amortissement de ce couvercle, cet édicule si heureusement relié aux parties beaucoup plus larges qu'il surmonte, et abritant une statuette de la Vierge, nous ne pouvons nous empêcher de songer à des œuvres de bien autres dimensions et qui auraient eu tout à gagner en imitant quelque peu cette modeste pièce d'orfévrerie. Ces œuvres

eussent été supportables et peut-être satisfaisantes, tandis qu'elles sont horribles. Nous voulons parler du dôme de Fourvières, à Lyon, et du clocher qui surmonte la tour de Pey-Berland, à Bordeaux. Tous deux servent de piédestal à une figure de la Vierge, et l'on ne peut se figurer un amortissement plus malencontreux que ne peut l'être une statue, aux contours nécessairement incertains et dissemblables, pour terminer les lignes rigides et symétriques de l'architecture. De plus, qu'elles [1] soient les dimensions des figures que l'on met ainsi sur d'immenses supports isolés, celles-ci paraîtront toujours trop petites, d'autant plus qu'elles sont dévorées par le vide qui les entoure. C'est le « ridiculus mus » de la fable que l'on a enfanté à grand'peine. Mais si, au lieu de faire de ces statues le point culminant de ces édifices, on les eût abritées sous un édicule, gibboso-byzantin à Fourvières, et du XIV[e] siècle comme la tour de Pey-Berland, à Bordeaux, les lignes de l'architecture se fussent trouvées naturellement prolongées et amorties, et l'on eût témoigné de plus de révérence, peut-être, envers l'image de la Vierge en l'abritant. Certainement celle-ci n'eût rien perdu de son importance à être accompagnée, et il est possible qu'elle eût gagné quelque chose de mystérieux à être entourée et protégée.

Mais tout ceci est loin de notre ciboire auquel il nous faut revenir, et dont voici les dimensions principales :

| | | | |
|---|---|---|---|
| Pied... | Diamètre........................ | 0m150 | |
| Tige... | Hauteur jusqu'à l'ornement crénelé. | 0, 175 | 0m175 |
| Coupe.. | Hauteur....................... . | 0, 075 | 0, 075 |
| | Diamètre intérieur................ | 0, 080 | |
| Dôme.. | Hauteur......................... | 0, 050 | 0, 050 |
| Pinacle. | Hauteur......................... | 0, 190 | 0, 190 |
| | Hauteur totale................. | | 0, 490 |

Le pied est hexagone. Sa base est formée de six lobes arrondis, ornés sur leur tranche d'une galerie ajourée, cachée, à la rencontre de deux lobes adjacents, par un bouquet de feuilles allongées en argent découpé, repoussé et contourné, appliquées après coup.

Cette base hexagone porte une petite hausse circulaire, en retraite des lobes, d'où naît la tige composée de six feuilles aiguës, qui y étalent leur pointe,

1. Puisque l'opéra de « Roland à Roncevaux » a mis à la mode « la Chanson de Roland, » qu'on nous permette d'emprunter à ce poëme magnifique, vénérable ancêtre de notre littérature, ce que les grammairiens appellent une faute de français. Faute heureuse et qui nous épargne leur barbare « quel que... que ».

se relèvent et se réunissent de façon à former une pyramide à six faces courbes. Mais ce n'est point cette pyramide qui, en devenant un prisme, forme la tige du ciboire. Cela serait trop simple pour un orfévre du xv^e^ siècle, et pour un orfévre allemand. Les rudiments d'un autre prisme, interrompu par un nœud aussitôt que formé, s'implantent sur l'autre, mais en posant ses arêtes au beau milieu des faces de ce dernier, et ses faces à cheval sur ses arêtes.

Les champs triangulaires placés entre les extrémités des grandes feuilles, d'où naît la tige et la circonférence du cylindre bas où elles s'appuient, sont ornés de gravures. Quatre de celles-ci représentent les symboles évangéliques non nimbés, avec banderoles où leur nom est inscrit : deux autres portent des écus d'une forme tout allemande et que nous avons fait reproduire.

La transition entre le pied et la tige est formée par un nœud prismatique quelque peu saillant, orné d'un fenestrage percé à jour sur chacune de ses faces, d'un contre-fort sur chacun de ses angles, entre deux moulures dont la supérieure porte un crénelé.

La tige hexagone, ornée sur chaque face d'une ogive gravée, porte un nœud lenticulaire donnant naissance, sur sa circonférence, à six appendices à section carrée, à l'extrémité de chacun desquels est enchâssée une plaque gravée d'une lettre gothique carrée. Leur réunion forme le mot IHECVS [1]. De longues feuilles de figuier, profondément découpées, s'étalent au-dessus et au-dessous du bouton entre les appendices saillants, et nous semblent fondues.

Au-dessus du nœud part le prolongement de la tige, décorée aussi sur chaque face d'une ogive gravée, bientôt interrompue par une moulure saillante qui se perd dans une galerie crénelée au point où elle s'implante sous le fond de la coupe du ciboire.

Le fond de cette coupe est recouvert de six grandes feuilles à profondes divisions lancéolées, qui nous semblent imitées du persil, découpées dans une feuille d'argent, repoussées et modelées, puis rapportées après coup. L'extrémité de chacune de ces feuilles, d'un dessin et d'un modelé très-souples, sert de support à la base des contre-forts qui garnissent chaque angle de la coupe. Ces contre-forts, d'abord isolés de la coupe, s'y relient par un petit arc-boutant qui supporte un second contre-fort, lequel, lui, appliqué contre l'arête de la coupe et traversant le limbe de celle-ci, se continue sur le couvercle. Les bases de ces contre-forts sont un monument à elles seules; car elles sont garnies et ornées d'une ogive sur chacune de leurs arêtes, d'un petit contre-fort terminé en pinacle à crochets sur leur face antérieure, qui est surmontée

1. Pourquoi un C au lieu d'un S dans ce mot IHECVS? Est-ce le signe d'une prononciation qui se rapprocherait du dialecte vénitien?

d'un petit fronton avec crochets et fleuron terminal, derrière lequel monte de plus un clocheton.

Chaque face de la coupe est garnie d'une moulure à sa base, et protégée par un arc en accolade qui s'appuie sur les contre-forts de chaque arête. Des feuilles de vigne garnissent, en guise de crochets, les moulures de l'arc en avant d'une galerie à jour qui remplit ses tympans extérieurs. Le sommet de l'arc touche au limbe de la coupe, et le fleuron qui le domine appartient au couvercle.

Un bas-relief, en argent fondu et ciselé, occupe chaque face de la coupe. Notre gravure montre le principal, qui représente le Christ assis auprès de la Vierge et la bénissant, tandis qu'un ange volant au-dessus de sa tête la couronne. Les têtes ne sont point nimbées, mais celle du Christ est couronnée.

Les autres bas-reliefs sont les suivants :

Saint Christophe, appuyé sur un bâton fleuronné, porte sur ses épaules l'enfant Jésus qui tient à la main la boule du monde, surmontée d'une croix.

Saint André tient un livre et la croix en X.

Saint Denis porte à deux mains sa tête coiffée d'une mitre. Il est revêtu d'une chasuble parée par-dessus la tunique et l'aube.

Saint Laurent, en diacre, tient un gril.

Saint Michel, couronné et drapé sans armure, debout sur le dragon, lui enfonce dans la gueule son écu croiseté et la hampe de la croix qu'il porte.

La ciselure de ces bas-reliefs est très-hardie; elle accuse franchement les plans divers de la sculpture qui appartient encore au style du XIV<sup>e</sup> siècle par l'abondance, le fouillé et le jet des draperies.

Une feuille d'argent, appliquée sur le bord de la coupe et qui suit, en les débordant, les contours des ornements qui garnissent ses flancs, forme son limbe et reçoit une feuille pareille sur laquelle s'appuie tout le système de construction du couvercle. Ce couvercle est en forme de dôme à six faces recouvertes d'écailles et séparées par une arête saillante ornée de crochets. A chaque arête correspond un haut pinacle qui est le prolongement de chacun des contre-forts de la coupe. Entre eux et à la base du dôme règne une galerie formée d'une série de cercles encadrant des quatre-lobes ajourés, et interrompue à son milieu par le fleuron terminal de l'arc en accolade qui couronne chaque face de la coupe.

Ces pinacles, d'une composition très-complexe, étant flanqués antérieurement d'un autre petit pinacle à fronton et à crochets et interrompus par un toit à deux rampants, dont le gable est orné de crochets et d'un fleuron terminal, se prolongent au-dessus de ce toit avec une moindre section. Ce prolongement,

à section carrée, porte sur une base ; il est orné d'ogives gravées sur chaque face, et coiffé d'un quadruple fronton que surmonte une aiguille à crochets et à fleuron terminal. C'est au-dessous de l'un de ces quatre frontons que s'attachent des arcs-boutants moulurés, qui s'appuient aux montants de l'édicule planté au sommet du dôme. Ils sont ornés d'une double file de créneaux sur leur échine, et d'arcs rampants à pendentifs fleuronnés en dessous.

Cet édicule abrite une statue de la Vierge portant l'enfant Jésus. Ce groupe est posé sur une plate-forme entourée d'une moulure crénelée. Il est soutenu par six piliers carrés, dont la face est ornée de deux redans inclinés. Au-dessus du second, où s'insère l'arc-boutant, naissent des arcs en accolade aiguë ornés de crochets et d'un fleuron terminal. Leur vide est rempli par un réseau de quatre-lobes. Des pinacles accompagnent ces arcs et sont posés diagonalement sur les piliers. En arrière naît un toit aigu, à six faces ornées d'écailles arrondies, et garni de crochets sur ses arêtes. Une double moulure prismatique interrompt l'ordonnance de ce toit qui se prolonge en une tige carrée portant deux larges fleurons aplatis de forme carrée, que surmonte un crucifix. La croix est ornée, à ses extrémités, de fleurons à feuillages carrés; le Christ, dont la tête est ornée du nimbe crucifère, y est attaché par trois clous. Les lettres INRI sont portées sur une banderole bien grande pour la croix.

Tel est l'ensemble de ce ciboire rapporté d'Allemagne par M. Mannheim, expert et marchand d'antiquités, rue de la Paix, qui l'avait prêté à l'exposition d'art et d'archéologie faite à Rouen en 1861, et qui nous a permis de le photographier à l'intention des « Annales Archéologiques ». Nous avons tenu à le publier comme un modèle d'élégance et de fabrication, bien qu'il ait été exécuté à une époque qui n'est remarquable ni par la sobriété, ni par la convenance. Certes, nous préférons les formes arrondies des ciboires romans : cette forme est plus commode, eu égard à la destination du vase; les ornements en sont plus rationnels et appartiennent plus en propre à l'orfévrerie. Ici, à part certaines parties du pied et les feuilles estampées qui s'étalent sous la coupe, cette coupe et tout ce qui la surmonte pourrait avoir été aussi bien exécuté en pierre qu'elle l'est en argent. L'échelle seule diffère.

Mais enfin, puisque toutes les églises ne sont point bâties en style du XIII[e] siècle ; puisqu'il faut de l'orfévrerie du XV[e] siècle pour celles qui appartiennent à cette époque, voici un modèle d'une exécution excellente et qui, fabriqué probablement vers les commencements de ce XV[e] siècle, montre encore une certaine fermeté dans ses profils et un grand goût dans le dessin de son ensemble.

ALFRED DARCEL.

# FÉLIX DE VERNEILH

De toutes les afflictions physiques et morales qui assiégent la dernière période de la vie, il n'en est pas de plus douloureuse que de perdre ses amis et de voir peu à peu le vide se former autour de soi. Les « Annales Archéologiques » ont déjà porté le deuil de Henri Gérente, de Lassus, de l'abbé Texier. Aujourd'hui, nous avons à déplorer la mort de Félix de Verneilh, notre ami de près de trente ans, l'un de nos collaborateurs les plus assidus et les plus dévoués. Il a succombé le 28 septembre dernier, dans la demeure de ses pères, aux lieux mêmes où il était né, alors que nous pouvions espérer encore pour lui de longs jours, au moment où il préparait, dans toute la maturité de son talent, de nouvelles publications destinées à prendre place au nombre des œuvres classiques de l'archéologie.

Félix de Verneilh naquit le 21 octobre 1820, au château de Puyraseau, près de la petite ville de Nontron. Il n'avait donc pas encore accompli sa quarante-quatrième année lorsqu'il a été enlevé à notre affection. Sa vie n'a été qu'une suite de travaux souvent remarquables, toujours utiles. Il fit ses premières études à Limoges, et c'est certainement dans cette ville, pour laquelle il a toujours conservé une prédilection particulière, que les églises du moyen âge, les maisons anciennes, les productions de l'émaillerie commencèrent à fixer son attention. Il terminait à Paris, quelques années plus tard, ses cours de droit, quand un ministre, illustre entre tous[1], résolut de donner une puissante impulsion aux études d'histoire et d'archéologie, par la création du Comité des arts et monuments. De cette époque datent ses relations intimes avec le directeur des « Annales Archéologiques » et avec nous. Heureuses années où la France entière se sentait prise d'un véritable enthousiasme pour

1. M. Guizot.

les monuments de son glorieux passé ! Les documents les plus curieux sur l'architecture, sur l'iconographie, sur la musique religieuse, sur les hommes qui s'étaient distingués dans toutes les branches de l'art, les réclamations les plus énergiques en faveur des monuments menacés de mutilations barbares ou de restaurations inintelligentes, affluaient vers le Comité nouveau, érigé en tribunal par l'opinion publique dès les premiers jours de son existence.

Félix de Verneilh se plaça, dès le début, au premier rang des correspondants officieux du Comité. Il n'avait pas vingt ans lorsqu'il adressa, en 1840, au ministre de l'instruction publique un mémoire d'une haute importance sur cette église de Saint-Front de Périgueux, qui lui doit certainement le rang considérable qu'elle occupe maintenant dans l'histoire de l'art. Ce mémoire contenait déjà le plan général, et même les principales divisions du livre qui parut onze ans plus tard.

Le directeur des « Annales Archéologiques », alors secrétaire du Comité historique des arts et monuments, a dit, dans un de ses procès-verbaux, quelle fut la surprise du Comité quand on lui mit sous les yeux, pour la première fois, la vue d'ensemble de Saint-Front dessinée par Jules de Verneilh sous la dictée de son frère Félix. L'édifice apparaissait avec sa physionomie byzantine, débarrassé des lourdes toitures qui l'ont défiguré, surmonté de ses vastes et majestueuses coupoles. Aucune légende n'indiquait le nom du mystérieux monument. On se demanda dans quelle partie de la Grèce ou de l'Asie-Mineure avait été retrouvée cette église ; l'idée ne vint à personne que c'était la cathédrale d'un de nos diocèses français. Le secrétaire du Comité apportait, en même temps, au nom de l'auteur, un projet de restauration, dont l'exécution simple et facile aurait rendu à Saint-Front son aspect primitif[1]. Nous ne pouvons que regretter, comme nous croyons savoir que l'administration des cultes le regrette aujourd'hui elle-même, qu'on ne se soit pas borné à suivre le programme tracé par Félix de Verneilh. La cathédrale du Périgord nous serait déjà restituée avec ses caractères les plus essentiels, tandis que nous ne verrons probablement jamais le terme de la fâcheuse reconstruction qui s'en opère lentement. Nous aurions voulu plus de respect, plus de scrupule à l'égard d'un monument de cette valeur, dont l'ornementation n'était pas moins précieuse que l'architecture.

La création des « Annales Archéologiques », en 1844, répondait à un des vœux les plus chers de Félix de Verneilh ; aussi n'a-t-il cessé d'y apporter

1. « Bulletin archéologique du Comité historique des arts et monuments », vol. I, session de 1840, page 145 et pages 152-159.

la collaboration la plus active pendant plus de vingt années. Les dernières lignes que sa main ait tracées étaient destinées aux « Annales », et c'est sur son lit de mort qu'il a corrigé les épreuves de son mémoire sur le style ogival en Angleterre et en Normandie[1]. La réunion de ses articles formerait à elle seule un ouvrage considérable; on les verrait se suivre et s'enchaîner dans un ordre presque mathématique, comme des propositions qui se démontrent les unes par les autres. La rigueur de la logique s'y trouve d'ailleurs toujours tempérée par un rare bon sens; les démonstrations les plus abstraites s'y produisent avec une clarté qui les rend accessibles à toutes les intelligences. Puis, quand le sujet s'y prête, le style s'anime et se colore, sans rien perdre de sa vigueur ni de sa précision.

Le premier article qu'il donna aux « Annales » avait pour objet de déterminer la signification véritable du mot OGIVE, d'après les comptes manuscrits du moyen âge et d'après les traités d'architecture du XVI^e^ siècle. Il démontra péremptoirement que nous abusons de ce mot en l'employant à désigner l'arc en tiers-point, tandis que nos devanciers l'appliquaient aux arcs qui coupent diagonalement une voûte d'arête. Un esprit moins sérieux aurait conclu à la réforme de notre vocabulaire archéologique, quelles que difficultés qu'en eût éprouvées l'élaboration. Au contraire, tout en nous instruisant pour le passé, il réclamait en faveur d'une expression consacrée par un long usage, et qu'on ne pouvait supprimer sans grave inconvénient, à moins d'en avoir une autre d'égale valeur à lui substituer.

A combien de discussions et de systèmes l'origine de l'architecture ogivale n'a-t-elle pas donné lieu, et que n'a-t-on pas écrit pour en découvrir le berceau en Asie, en Égypte, en Espagne, à peu près partout, excepté dans sa véritable patrie? La France, si longtemps indifférente à ses vieux titres de gloire, s'était laissé déposséder au profit de l'Allemagne ou même de l'Angleterre. Les bords du Rhin, où les grands monuments appartiennent en majorité à l'art roman, passaient pour la terre classique du style qui a produit les cathédrales de Chartres, de Reims et d'Amiens. Le dôme de Cologne était à la fois le type et le chef-d'œuvre de l'art ogival. Félix de Verneilh revendiqua pour la France l'honneur d'avoir vu naître chez elle, au centre même de sa force et de sa vitalité, la véritable architecture chrétienne. Si nous nous servons de cette expression si vivement attaquée dans ces dernières années, c'est qu'à notre avis le christianisme ne se trouve réellement chez lui

1. Deux articles encore, qui complètent ce mémoire important, et dont le manuscrit est entre nos mains depuis plusieurs mois, seront publiés dans les « Annales » de 1865. Nous tromperons ainsi les douleurs de la séparation en écoutant la parole écrite de notre ami. (*Note de M. Didron.*)

que dans l'église du moyen âge. Jusqu'alors il s'abritait tant bien que mal dans des constructions dont le plan, le style et l'ornementation attestaient un autre culte, d'autres rites et une civilisation toute différente. C'était une grande et noble cause que notre ami se chargeait de défendre. La série d'articles qu'il a publiés sur ce beau sujet forme un plaidoyer plein de raison et de patriotisme. Il prouva, dates en main, que l'architecture ogivale touchait déjà dans notre pays à sa perfection, lorsque des artistes parisiens, picards et champenois en portèrent les premiers éléments au delà de nos frontières. L'architecte du dôme de Cologne avait évidemment étudié la cathédrale d'Amiens. Si le monument germanique l'emporte par ses proportions colossales, n'oublions pas que deux ou trois évêques d'Amiens, réduits à leurs propres ressources, réussirent à faire de leur cathédrale une des merveilles du XIII[e] siècle, tandis qu'il a fallu que, de nos jours, un roi luthérien s'avisât de reprendre l'œuvre inachevée des puissants archevêques de la métropole allemande. M. Viollet-le-Duc est venu à son tour confirmer dans son « Dictionnaire d'architecture » le succès obtenu, en accumulant les preuves et en rendant manifeste pour tous les yeux, avec cette habileté de crayon dont il a le secret, l'origine toute nationale du grand art qui a eu pour créateurs ou pour interprètes Robert de Coucy, Libergier, Robert de Lusarches, Pierre de Montereau.

Félix de Verneilh était un esprit essentiellement pratique. Il ne se contentait pas d'admirer la hardiesse et la majesté des monuments du moyen âge, ou de rechercher les secrets de leur construction dans les épures tracées par les vieux maîtres : il voulait savoir ce que cette grande époque avait fait pour la salubrité des villes, pour la facilité des moyens de communication, pour le développement de l'agriculture et de l'industrie. Il fut bientôt convaincu que les hommes, qui avaient élevé des monuments à la fois si beaux et si bien appropriés à leur destination, n'apportaient pas moins de soin et d'intelligence à dresser le plan d'une cité, à percer des routes, à jeter des ponts sur les fleuves, à creuser des canaux pour arroser leurs terres ou pour mettre en mouvement les rouages de leurs usines. Ses travaux sur les villes-neuves, les villes-franches et les bastides de nos provinces méridionales sont appréciés non-seulement par les archéologues et par les historiens, mais aussi par les hommes qui s'occupent d'administration et d'économie politique. Depuis longtemps il avait formé le projet d'écrire sur cette matière un ouvrage spécial. L'architecture religieuse du moyen âge a été étudiée jusque dans ses moindres détails, tandis que l'architecture civile de nos diverses provinces n'est pas complétement connue. Les nombreux articles publiés dans les

« Annales » font assez pressentir l'importance d'un pareil livre publié par un auteur si bien préparé.

Le style de Félix de Verneilh se trouvait en parfaite harmonie avec la maturité de ses idées et avec la vigueur de sa raison. Nous l'avons vu soutenir, sans désavantage, des luttes animées avec des écrivains émérites, tantôt pour répondre aux observations de M. Vitet, tantôt pour repousser les attaques de M. Renan.

Nous n'avons pas voulu interrompre la suite logique des travaux de notre ami dans les « Annales »; mais le moment est venu de rappeler son œuvre capitale, « l'Architecture byzantine en France », qu'il fit paraître en 1851. Comme fond et comme forme, c'est assurément un des plus beaux livres d'archéologie de notre temps. Rien n'était plus obscur que l'histoire des influences byzantines sur l'art de notre pays. La plupart des monuments, des sculptures, des objets d'orfévrerie, antérieurs au XII<sup>e</sup> siècle, passaient pour byzantins, et aujourd'hui encore on abuse étrangement de cette dénomination. Félix de Verneilh a pris sur le fait l'importation de l'art byzantin en France. Il nous montre, le compas à la main, comment Saint-Front de Périgueux est sorti de Saint-Marc de Venise, et comment Saint-Front a produit lui-même toute une série d'édifices dont la coupole est le signe caractéristique. La filiation byzantine se poursuit à travers le Périgord et l'Angoumois pour arriver jusque sur les bords de la Loire, où elle se manifeste une dernière fois dans les dômes de la grande église de Fontevrault. Après avoir écrit l'histoire de l'art byzantin en France, Félix de Verneilh se proposait de publier un livre semblable sur l'Orient. Pour ce but, il avait entrepris un voyage à Constantinople, en Grèce, en Italie. Nous savons que la rédaction de l'ouvrage était fort avancée, et nous avons tout lieu d'espérer que M. Jules de Verneilh se fera un devoir pieux d'achever dignement l'œuvre de son frère. Nous posséderons alors l'histoire complète de l'art byzantin : nous saurons quels éléments ont concouru à sa formation, quelles circonstances en ont favorisé l'épanouissement, et quelle autorité il a exercée dans le monde chrétien.

Félix de Verneilh ne voulait rester étranger à rien de ce qui pouvait contribuer au progrès de l'archéologie. C'est ainsi qu'il a pris une part active aux réunions de l'Institut des provinces, aux travaux de la Société française pour la conservation des monuments, à la publication du « Bulletin monumental ». Il a fourni à ce dernier recueil des mémoires d'un grand intérêt sur les églises à coupoles et sur les fortifications de Constantinople ; il y a résolu la question vivement débattue de la priorité d'âge des émaux germaniques sur les émaux limousins.

Il y a quelque chose que nous estimons encore à plus haut prix que la science, ce sont les qualités du cœur, la sûreté dans les affections, le dévouement au devoir, le culte de ce qui est noble et bon. Tout cela, nous le trouvions dans l'ami dont nous déplorons amèrement la fin prématurée. Dans les intervalles de ses études, il s'occupait sérieusement d'agriculture ; il apportait une extrême sollicitude à toutes les questions d'intérêt public ou particulier de son pays : aussi sa mort a-t-elle été un deuil pour la contrée tout entière, et, le jour du suprême adieu, vingt paroisses se réunirent spontanément autour de sa tombe.

F. DE GUILHERMY.

---

# TRAITÉS INÉDITS

## SUR LA MUSIQUE DU MOYEN AGE [1]

L'histoire de la musique n'a commencé à être traitée d'une manière sérieuse que depuis qu'on a été à même d'en étudier les éléments dans leurs véritables sources, c'est-à-dire dans les documents et les monuments originaux. Le prince-abbé Gerbert a rendu un service éminent à la science en tirant de l'oubli et en publiant dans son « Scriptores de musica sacra potissimum » (3 vol. in-4°, 1784) un grand nombre d'ouvrages inédits d'auteurs qui ont vécu depuis le IIIe siècle jusqu'au XVe. Cette publication a fait une révolution dans les études historiques concernant la musique; elle a été le point de départ de tous les travaux solides sur le chant ecclésiastique et la musique mesurée, qui se sont succédé depuis la fin du dernier siècle jusqu'à nos jours.

1. M. de Coussemaker vient d'achever la publication du premier volume de son grand ouvrage qui a pour titre : « Scriptorum de musica medii ævi nova series ». Fort in-4° à deux colonnes, imprimé, texte et notation, en caractères neufs ou fondus exprès. En tête de ce beau et savant volume, M. de Coussemaker met une préface qui résume les particularités principales de l'ouvrage. Cette préface est écrite en latin, parce que tous les traités qui composent la publication appartiennent à cette langue. A notre demande, M. de Coussemaker a traduit sa préface en français et l'a augmentée de faits propres à intéresser les lecteurs des « Annales ». Voici cette préface, un peu technique, un peu longue peut-être pour nous qui ne sommes que des « monumentalistes ». Mais il est bon de faire quelque chose pour la musique du moyen âge, qu'on ignore beaucoup trop, et que d'autres qui, d'abord, avaient paru l'étudier et l'aimer, ont fini par abandonner à son malheureux sort. On nous saura gré d'être fidèle à l'adversité et, comme M. de Coussemaker, de proclamer la musique des XIIe, XIIIe et XIVe siècles digne d'être étudiée comme on étudie l'architecture, la sculpture, la peinture et la poésie de cette période incomparable dans l'histoire de l'art. (*Note de M. Didron.*)

Mais Gerbert est loin d'avoir puisé à toutes les sources; il est loin d'avoir connu tous les trésors contenus dans les bibliothèques de France, d'Italie, d'Allemagne, d'Angleterre et de Belgique.

Plusieurs des plus importants documents sont restés manuscrits. La période la moins bien représentée dans sa collection est celle du XII[e] et du XIII[e] siècles, la plus intéressante pour l'histoire de la musique moderne; c'est pourquoi nous avons pensé qu'il convenait de faire figurer de préférence dans notre premier volume les traités de cette époque sur laquelle il règne le plus d'obscurité. Nous espérons que les documents que nous éditons seront de nature à répandre quelque jour sur cette partie de l'histoire de l'art.

Le chant ecclésiastique y a aussi une bonne part. Il suffit d'indiquer le traité de Jérôme de Moravie, ceux de Jean de Garlande, du nommé Aristote, de Pierre de La Croix et de plusieurs anonymes, pour faire voir de quels secours ils peuvent être pour l'histoire de la musique sacrée.

Pour faire apprécier à vol d'oiseau, pour ainsi dire, l'importance de la publication, nous avons groupé ici l'ensemble des notes biographiques et surtout bibliographiques afférentes à chaque auteur et à chacun de ses traités. On aura, par cela même, une idée sommaire de ce que pouvait être la musique ou du moins son enseignement au moyen âge.

## I

### TRAITÉ DE JÉROME DE MORAVIE.

Jérôme de Moravie, ainsi nommé parce qu'il était originaire du pays de ce nom, vécut dans la première moitié du XIII[e] siècle, dans le couvent des Dominicains établi rue Saint-Jacques, à Paris. On ne sait sur sa vie rien autre chose que ce qui est rapporté dans le « Scriptores ordinis Prædicatorum » par les PP. Quétif et Eccard, et que nous reproduisons ici : « Hieronymus de Moravia, e regno scilicet seu principatu hujus nominis Boemian inter et Hungariam sito ortus, a nullis, quod sciam, seu nostratibus seu extraneis nomenclatoribus recensitus, præterquam a Simlero, idque leviter et non accurrate, e tenebris nunc eruitur et in apertam lucem producitur. Medio sæculi XIII, circa S. Thomæ de Aquino tempora, claruisse videtur et saltem annis quibusdam in domo Sanjacobea Parisiensi egisse. Sic conjicio ex cod. Ms. memb. fol. par. n° 1, p. 896, in Sorbona etiamnum conservato, ex legato

Petri de Lemovicis ejus Gymnasii socii et ipsius Roberti de Sorbona equalis et ab anno MCCLX sodalis individui ». D'où il résulte que Jérôme a vécu antérieurement à la seconde moitié du XIII[e] siècle. On doit seulement ajouter que c'était un musicien très-instruit. Il est, en effet, auteur et compilateur d'un traité qui porte pour titre : « Tractatus de musica, compilatus a fratre Ieronimo Moravo, ordinis fratrum prædicatorum ». Il est contenu dans le manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, supplément du fonds latin, n° 1817, autrefois à la Sorbonne sous le n° 1244, format in-4° à deux colonnes, 187 feuillets, plus un feuillet non paginé. Sur le recto de ce feuillet est dessinée la main musicale ; sur le verso, on lit : « Iste liber est pauperum magistrorum de Sorbona, ex legato M[i] Petri Lemovicis, quondam socii domus hujus, in quo continetur musica fratris Ieronimi. » On lit un peu plus bas : « Pretii XX S. — Incathenabitur in capella — 64[us] inter quadriviales. »

Ces mentions sont précieuses : le donateur, Pierre de Limoges, avait acheté le volume vingt sols ; il voulut que le manuscrit fût enchaîné dans la chapelle. Ce volume était le soixante-quatrième de la classe des livres faisant partie du « Quadrivium. »

Parce que Jérôme de Moravie se dit lui-même compilateur, M. Fétis en conclut qu'il n'a pas inséré les traités de quelques-uns de ses prédécesseurs ; qu'il était compilateur et non copiste, qu'il a dû retrancher et quelquefois ajouter[1]. C'est une erreur. Jérôme de Moravie est à la vérité compilateur ; il reproduit des fragments plus ou moins considérables de Boèce, d'Isidore de Séville, d'Al-Farabi, de Ricard ; mais il rapporte en leur entier les traités de Jean de Garlande, de Francon de Cologne et de Pierre Picard. En outre, les chapitres XVIII à XXV et le chapitre XXVIII sont de lui ; s'ils avaient appartenu à un autre auteur, il n'eût pas manqué d'en instruire le lecteur, comme il l'a fait pour les autres.

Jérôme de Moravie était donc musicien et musicien versé dans la théorie et la pratique, tant de la musique mesurée que de la musique ecclésiastique. Son traité est un des plus importants qu'on connaisse.

Le manuscrit porte des additions et des corrections qui paraissent émaner de la même main que celle qui a écrit le corps du volume, ce qui donnerait à croire que le manuscrit est autographe. On trouve ensuite sur les marges des annotations de deux autres mains, l'une de la fin du XIII[e] siècle, l'autre du XV[e]. Nous avons eu soin de reproduire les premières, dont quelques-unes offrent des éclaircissements intéressants. Quant à celles du XV[e] siècle, nous

1. « Biographie universelle des musiciens », 2[e] éd., t. III, p. 409.

avons dû les omettre entièrement, à cause des mutilations que leur a fait subir le couteau du relieur.

Le traité de Jérôme de Moravie est resté inédit jusqu'à ce jour. Une partie de la préface et la table seulement ont été imprimées par les PP. Quétif et Eccard dans leur ouvrage, cité plus haut, par Prochaska[1] et Dlabacz[2].

Un mot maintenant sur les ouvrages de déchant contenus dans le traité. La publication pourrait s'en faire de deux manières : ou bien on pourrait donner le traité entier de Jérôme, tel qu'il est, en laissant à la place qu'ils occupent les traités de déchant vulgaire, et ceux de Jean de Garlande, de Francon et de Pierre Picard ; ou bien on pourrait en distraire ces derniers et leur donner une place particulière dans le volume. Nous avons donné la préférence au premier mode, afin de ne pas détruire l'ensemble tel qu'il a été créé par le savant dominicain. Mais, pour donner autant que possible satisfaction à ce que l'autre mode peut présenter d'avantageux, nous avons mis un grand titre en tête de chacun des traités particuliers dont il vient d'être parlé, et nous allons consacrer ici à chacun d'eux une notice comme s'ils avaient un numéro spécial.

TRAITÉ DE DÉCHANT VULGAIRE. — Jérôme de Moravie est le seul auteur, à notre connaissance, qui mentionne ce traité. Il nous apprend en même temps que le nom de doctrine vulgaire, « positio discantus vulgaris », lui a été donné parce qu'elle est d'un usage général chez certaines nations, et parce qu'elle est plus ancienne que toutes les autres[3].

L'auteur d'un traité anonyme du Musée britannique[4] parle aussi d'une doctrine antérieure à celles de Jean de Garlande et de Francon, dont Robert de Sabillon, maître de chapelle de Notre-Dame de Paris, était l'auteur. Est-ce la doctrine dont il s'agit ici ? Il serait difficile de l'affirmer, mais toutes les probabilités sont en faveur de cette hypothèse. Quoi qu'il en soit, ce document est précieux pour l'appréciation de l'art à cette époque.

TRAITÉ SUR LA MUSIQUE MESURÉE DE JEAN DE GARLANDE[5]. — On ne connaît ni le lieu, ni la date de naissance de cet écrivain. On n'est pas même d'accord sur l'orthographe de son nom. Jérôme de Moravie l'appelle

1. « Commentarius de sæcularibus liberalium artium in Bohemia et Moravia fatis », p. 123.

2. « Dictionnaire historique des artistes de la Bohême », t. II, p. 333.

3. « Qua quia quædam nationes utuntur communiter, et quia antiquior est omnibus, vulgarem esse dicimus ».

4. « Scriptorum etc., t. I, p. 327.

5. Ce traité de Jean de Garlande est intitulé : « Positio de musica mensurabili ». Personne n'admettra, pensons-nous, l'interprétation donnée au mot « positio » par M. Fétis. « Biogr. univ. des musiciens », 2e éd., p. 409.

tantôt « Johannes dictus de Garlangia », tantôt « Johannes de Garlandia ». Robert de Handlo et Jean Hanboys le nomment « Joannes de Garlandia ». Adrien de La Fage[1] cite un manuscrit de la bibliothèque de Pise où, dans un traité commençant par ces mots : « Volentibus introduci in arte contrapuncti, etc. », il est appelé « Jean de Guerlande ». Enfin, dans un traité de Philippe de Vitry, de la bibliothèque du monastère d'Einsideln, on le nomme « Joannes de Garlandia[2] ».

Voici maintenant les traités de musique qui portent le nom de Jean de Garlande :

1° Le Traité de musique mesurée contenu dans l'ouvrage de Jérôme de Moravie ;

2° Le même, avec variantes, dans un manuscrit du Vatican ;

3° Le Traité de plain-chant inséré dans le manuscrit de Saint-Dié sous le titre de : « Introductio musicæ » ;

4° « Optima introductio in contrapunctum pro rudibus », dans un manuscrit d'Einsideln et de Pise ;

5° Jean de Garlande était auteur d'un Traité de plain-chant; son Traité de musique mesurée commence par un passage où cela est dit formellement ;

6° Robert de Handlo et Jean Hanboys citent des passages d'un ouvrage qu'ils attribuent à Jean de Garlande.

Si l'on recherche l'époque où a été écrit le Traité de musique mesurée rapporté par Jérôme de Moravie, on peut affirmer qu'il est antérieur au XIIIe siècle, puisqu'il est mentionné par l'anonyme du Musée britannique, dont le Traité est antérieur à Henri III. La doctrine de ce Traité est d'ailleurs en rapport avec l'état de l'art à cette époque.

Ce fait, joint à cette autre circonstance, que le chanoine de Besançon, Jean Gerland ou Garland, était versé dans la connaissance des beaux-arts, nous a fait penser qu'il était l'auteur du Traité en question. Mais cette attribution peut soulever plus d'une objection : aussi n'avons-nous pas exclu la supposition que ce Traité pouvait être l'œuvre d'un maître Jean de Garlande qui, suivant M. Victor Le Clerc, membre de l'Institut, « fut peut-être surnommé de Garlande, moins pour ses rapports avec la noble famille de Garlande que pour avoir enseigné la grammaire et la logique dans le clos de Garlande, nommé depuis Gallande, où s'établirent quelques-unes des plus anciennes écoles de l'univer-

1. « Essais de diphthérographie musicale », p. 388.

2. Le R. P. Schubiger, en nous communiquant ce renseignement, exprime la pensée que le traité d'Einsideln doit être attribué à Jean de Garlande, qui était à la fois médecin, poëte et grammairien.

sité [1] ». Les renseignements qui suivent rendent cette supposition vraisemblable. On lit dans le Traité d'Einsideln : « Johannes de Garlandia, quondam in studio Parisino expertissimus atque probatissimus ». Enfin le Traité de la bibliothèque de Pise finit ainsi : « Et hæc dicta de contrapunctu secundum magistrum Johannem de Guerlande in studio quondam Parisiensi, in nostra schola musicali. »

Jean de Garlande ou Galande était donc maître à l'Université de Paris et en même temps écrivain sur la musique. D'après cela, il est probable que le Traité rapporté par Jérôme de Moravie lui appartient. Le mot « quondam » dont se sert Philippe de Vitry, qui vivait à la fin du XIIIe siècle, indique que Jean de Garlande avait vécu longtemps auparavant. Ce fait concorde bien d'ailleurs avec l'époque que nous assignons comme celle où a été composé le traité de Jean de Garlande.

Mais il existe, on l'a vu plus haut, d'autres ouvrages qui portent le nom de Jean de Garlande ou qui lui sont attribués. Ces ouvrages indiquent un état de l'art beaucoup plus avancé que celui que donne Jérôme de Moravie, et que possède le Vatican. Quand on rapproche de ce dernier celui qui se trouve à la fois dans la bibliothèque de Pise et dans celle d'Einsideln, quand on le compare avec les passages cités par Robert de Handlo et par Jean Hanboys, comme extraits de Jean de Garlande, on est frappé de la différence de doctrine enseignée dans les deux. Cette différence est telle, qu'il a dû s'écouler près d'un siècle entre la rédaction de ces deux documents.

Comment expliquer ce fait? Il faut en conclure, pensons-nous, qu'il a existé deux écrivains du nom de Jean de Garlande, ayant vécu à deux époques différentes, quoique peu éloignés l'un de l'autre. Ce point admis, nous croyons qu'il faut attribuer les Traités composés à la fin du XIIe siècle à Jean de Garlande, maître à l'Université de Paris; quant aux Traités qui ont été écrits à la fin du XIIIe siècle, ils doivent être assignés à un autre Jean de Garlande.

Art du chant mesurable, par Francon de Cologne. — L' « ars cantus mensurabilis » a pour auteur Francon de Cologne; cela est aujourd'hui hors de doute, mais il n'en est pas de même à l'égard de l'époque où cet auteur vécut. Les uns la fixent à la fin du XIe siècle, et prétendent que ce Francon est le même que l'écolâtre de Liége, à qui on a attribué un ouvrage sur la quadrature du cercle; les autres, se fondant principalement sur la comparaison de la doctrine de Francon de Cologne avec la situation de l'art, soutiennent qu'il n'a pas vécu avant la fin du XIIe siècle.

1. « Histoire littéraire de la France », t. XXI.

Nous ne reproduirons pas les longues discussions que cette question a soulevées; nous n'analyserons même pas les renseignements principaux exposés de part et d'autre. La question nous paraît résolue en présence de faits révélés par l'anonyme du Musée britannique, publié dans notre collection sous le titre de « de mensuris et discantu », et d'où il résulte qu'il a existé un Francon antérieur à Francon de Cologne, et des traités sur la musique mesurée plus anciens que celui du maître colonien[1].

L' « ars cantus mensurabilis « a été publié pour la première fois par l'abbé Gerbert dans le tome III de son « Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum », d'après un manuscrit de la bibliothèque Ambrosienne de Milan. Mais cette édition laisse beaucoup à désirer sous le rapport du texte et des exemples de musique. Le texte de Jérôme de Moravie est généralement bon; les exemples sont exacts. Nous en avons fait la base de notre édition. Afin qu'elle fût aussi complète que possible, nous l'avons collationnée sur les meilleures copies connues, en y ajoutant les variantes utiles.

Les manuscrits consultés sont les suivants :

Le premier appartient à la Bibliothèque impériale; il y porte le n° 11267 de l'ancien fonds et provient du fonds de Fontanieu. Dans l'inventaire dressé en 1863 par M. Léopold Delisle, membre de l'Institut, l'ouvrage porte un titre : « Traité sur la musique, XIII<sup>e</sup> siècle ». Le Mss n'a ni titre ni nom d'auteur; l'écriture en est fine, serrée et fort abréviée. Le texte est bon, les exemples sont utiles à consulter; ceux qui concernent les accords sont d'une main un peu plus moderne que le reste du manuscrit. On lit sur la garde antérieure : « Iste liber est Johannis de Plivis, canonici Sancti-Dyonisii Remensis ».

Le second manuscrit que nous avons examiné appartient à la bibliothèque de Saint-Dié, où il a été découvert par M. Grosjean, organiste de cette ville. Ce manuscrit est du XIV<sup>e</sup> siècle. L'écriture en est nette et facile; les abréviations en sont régulières. Le copiste, « Frater Jordanus de Blankenburg », était probablement musicien, car les exemples sont généralement écrits d'une manière correcte; mais il ne paraît pas avoir été très-versé dans la langue latine, le texte fourmille de fautes grossières. Nous y avons trouvé quelques variantes utiles.

Enfin, le troisième manuscrit qui a été collationné est celui de la bibliothèque Ambrosienne de Milan.

La réunion de ces divers éléments nous a permis de donner une édition en

1. Ce point historique sera traité d'une manière plus étendue dans notre ouvrage sous presse et intitulé : « Musique harmonique et musiciens harmonistes aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles ».

rapport avec l'importance de l'ouvrage et avec la célébrité dont jouit son auteur. Toutefois, cette célébrité devra dorénavant se partager pour être attribuée en partie à un autre maître qui, par suite d'une coïncidence de nom, a été mis à l'écart et oublié. Ce maître est Francon de Paris, auteur d'un traité sur la musique mesurée, qui constate l'initiative des réformes, attribuées jusqu'ici exclusivement à Francon de Cologne. Dans le traité anonyme du Musée britannique, inséré dans notre « Scriptorum », page 326, il est appelé « Franco primus », pour le distinguer de Francon de Cologne.

Traité sur la musique mesurée de Pierre Picard. — Le nom de Pierre Picard, qui se révèle ici pour la première fois, semble indiquer que ce maître était originaire de la Picardie. Il ne paraît pas avoir eu, aux yeux de Jérôme de Moravie, qui rapporte son traité, et il n'a, en effet, d'autre mérite que celui d'avoir mis la doctrine de Francon de Cologne en abrégé.

Il existait vers la même époque un artiste du nom de Pierre de la Croix (« Petrus de Cruce »), natif d'Amiens, dont il sera parlé plus loin, et qui était auteur d'un traité sur la musique mesurée; mais ces deux noms ne s'appliquent pas à un même personnage. Par des extraits qu'en donnent Robert de Handlo et Jean Hanboys, il est facile de voir que l'ouvrage de Pierre de la Croix était différent de celui de Pierre Picard.

Maintenant qu'on a pu apprécier les compilations et les reproductions de traités entiers dont Jérôme de Moravie a enrichi son livre, disons un mot de la part qui lui revient. On voit d'abord un chapitre sur la fonte des cloches et un autre sur le monocorde; ensuite, tout ce qui concerne la théorie et la pratique du plain-chant a sa place dans les chapitres XX, XXI, XXII et XXIII, très-utiles à consulter. Quant au chapitre XXV, qui traite du rhythme et de l'ornementation du chant ecclésiastique, il est d'une importance considérable; nous avons cherché à la faire ressortir dans notre « Histoire de l'harmonie au moyen âge », page 123 et suivantes.

Le chapitre XXIII est un document unique; il contient sur l'accord et le diapason des instruments à archet, en usage au XIII[e] siècle et connus sous le nom de « vièle » et de « rubèbe », des notions pour ainsi dire complètes. Tout porte à croire que Jérôme de Moravie est l'auteur de ces excellentes instructions.

## II

### MANUEL DE DÉCHANT DE FRANCON DE COLOGNE.

C'est dans ce traité que Francon s'appelle lui-même Francon de Cologne : « Ego Franco de Colonia ». Hawkins et, d'après lui, Burney, ont signalé ce document comme existant dans un manuscrit de la bibliothèque Bodléienne d'Oxford. Nous le donnons d'après une copie faite sur ce manuscrit par les soins de M. Parker, à qui nous adressons nos vifs remercîments.

M. Fétis, à l'article Francon, dans sa « Biographie universelle des musiciens », dit avoir trouvé une copie de ce traité à la Bibliothèque impériale de Paris, sans en indiquer le numéro.

Un manuscrit du XIII^e siècle, de cette bibliothèque, fonds Saint-Victor, 548, contenait autrefois un traité intitulé : « Compendium artis musicæ ». Il a été arraché à une époque inconnue ; serait-ce là le manuscrit dont parle M. Fétis ? Ce qu'on regrette dans le manuscrit d'Oxford, c'est qu'il ne contient pas les exemples de musique qui, d'après le nombre des portées vides et d'après les mots « quadruplum, triplum, medius, discantus », qui accompagnent les premières portées vides, auraient pu offrir un grand intérêt.

## III

### INTRODUCTION DE LA MUSIQUE SELON MAITRE DE GARLANDE.

Jean de Garlande, l'auteur du « Traité de musique mesurée » dont il est parlé plus haut, était en même temps auteur d'un « Traité sur le chant ecclésiastique ». Le début de son « Traité de musique mesurée » ne peut laisser de doute à cet égard. Cette « Introductio musicæ » est-elle le traité de plain-chant auquel font allusion les paroles que nous venons de citer? Cela est probable, mais nous n'oserions l'affirmer. Nous avons extrait cette introduction du manuscrit de Saint-Dié.

## IV

### TRAITÉ DE MUSIQUE MESURÉE DE JEAN DE GARLANDE.

Ce traité, dont nous avons eu occasion de parler dans notre « Histoire de l'harmonie au moyen âge », et dont nous devons la communication à l'obligeance de M. l'abbé Morelot et à M. Danjou, qui l'ont trouvé dans un manuscrit de la bibliothèque du Vatican, est le même que celui que Jérôme de Moravie a inséré dans son ouvrage. Mais les variantes y sont tellement considérables, que la reproduction intégrale de ce document nous a paru indispensable. Ce traité jouissait d'une grande estime; l'anonyme du Musée britannique, dont nous avons déjà parlé plusieurs fois, le cite à diverses reprises comme une autorité; toutefois, il n'en nomme pas l'auteur.

## V

### TRAITÉ DE WALTER ODINGTON.

Walter Odington a vécu dans la première moitié du XIII[e] siècle. Tanner, sur l'autorité de Pits de Bâle et de Laland, dit qu'il florissait vers 1240; mais, d'après une charte d'Étienne Langton, Walter, alors moine à Cantorbéry, fut élu archevêque de cette ville en 1228. Comme il s'appelle lui-même dans son traité « monachus Eveshamiæ », il faut conclure qu'il a écrit cet ouvrage pendant qu'il était moine dans ce monastère, par conséquent avant 1228, année de son élection au siége archiépiscopal de Cantorbéry.

Le traité de Walter Odington se trouve dans un manuscrit de la bibliothèque du collége du Corpus-Christi, à Cambridge. Ce manuscrit, le seul connu où soit conservé l'ouvrage du moine d'Evesham, y porte l'indication : 15 c'c'c'c'.

L'écriture est du XV[e] siècle; au commencement de plusieurs chapitres, on a laissé des blancs destinés à recevoir des lettrines ornementées. Il est en bon état, excepté le bas des feuillets qui ont souffert de l'humidité. L'écriture est facile, mais le texte est fort corrompu, ce qui est évidemment le fait de l'ignorance du copiste, qui ne savait pas mieux le latin que la matière qui fait

l'objet du traité. Les abréviations y sont nombreuses, comme dans les manuscrits de la même époque. A partir de la quatrième partie, l'écriture est d'une autre main; mais le nouveau copiste ne paraît pas avoir été plus instruit que le premier.

On ne saurait décider si cette copie a été faite sur l'original ou sur une autre copie de seconde main; mais il est évident que la première page du manuscrit, qui a servi à la transcription de la copie de Cambridge, était tellement usée, que plusieurs passages étaient illisibles. Ce fait se trouve constaté par de nombreux vides ou blancs qu'a laissés le copiste, quand il n'a pu déchiffrer ces passages. Dans notre édition, ces blancs sont indiqués par des points, et nous avons mis en lettres italiques les mots qu'une main de la même époque ou d'une époque postérieure a essayé ou est parvenu à déchiffrer.

Les trois premières parties contiennent de nombreuses erreurs dans le texte et dans les exemples; il a fallu refaire les calculs. Malgré nos soins, malgré les savants conseils dont a bien voulu nous aider notre obligeant confrère, M. Guiraudet, professeur de la faculté des sciences à Lille, nous ne répondons pas d'avoir toujours réussi à résoudre les difficultés que présentait cette copie. Les trois dernières parties offraient aussi beaucoup d'irrégularités que nous avons dû chercher à rectifier; mais nous l'avons toujours fait avec la plus grande discrétion et en respectant le plus possible le texte, tout obscur qu'il fût parfois.

M. Fétis, à l'article Walter Odington de sa « Biographie universelle des musiciens », signale un manuscrit connu, dit-il, sous le nom de « Tiberius » (B. IX, n° 3) du Musée britannique, comme contenant un traité de la notation de la musique mesurée, à la fin duquel on trouve ces mots : « Hoc Odĩngtonus ». M. Fétis ajoute qu'il ignore si ce petit ouvrage est extrait de celui de Cambridge, n'en ayant pas fait collation lorsqu'il a examiné ce manuscrit en 1829; mais ce manuscrit était déjà brûlé avant que M. Fétis fût né. Ce n'est donc pas dans ce manuscrit, mais dans une copie faite pour le docteur Pepusch, qu'il aurait pu lire cet extrait, lequel ne comprend que le paragraphe « de generibus cantuum organicorum ».

Le traité de Walter Odington est surtout important pour l'étude du rhythme musical au moyen âge. Tout ce qu'il dit des diverses espèces de déchants en usage de son temps, est d'autant plus intéressant, qu'il accompagne ses explications d'exemples assez développés et propres à éclaircir la théorie souvent obscure des autres didacticiens.

## VI

### TRAITÉ DE MUSIQUE DU NOMMÉ ARISTOTE.

Le nom d'Aristote cache évidemment un pseudonyme dont on n'est pas encore parvenu à soulever le voile. Les premiers éditeurs des œuvres complètes de Bède, dit le Vénérable, ont compris ce traité parmi les ouvrages attribués au savant anglais; mais l'abbé Gerbert et d'autres ont reconnu l'impossibilité de cette attribution. Bottée de Toulmon[1], d'après deux passages du « Speculum musicæ » de Jean de Muris, a montré que ce traité a pour auteur le nommé Aristote. En 1852, nous avons signalé à l'attention des érudits l'existence d'un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, contenant une copie de ce traité. Ce manuscrit, qui porte aujourd'hui le nº 11266 du fonds latin, a été successivement la propriété de Perne et de M. Fétis, sans que ces savants se soient aperçus de l'identité de ce document avec celui qu'on avait imprimé sous le nom de Bède.

Quel était le véritable nom de cet Aristote? On ne le sait. A quelle époque vivait-il? Tout porte à croire qu'il florissait peu avant Francon ou à peu près au même temps.

Deux manuscrits contiennent le traité de cet Aristote: celui que nous venons de citer et qui a servi de base à notre édition, et un autre qui existe aussi à la Bibliothèque impériale de Paris sous le nº 659 du fonds de Saint-Victor; mais celui-ci ne renferme qu'un fragment de la partie relative au plain-chant; il ne nous a été d'aucun secours, le texte en étant incomplet et incorrect.

M. Fétis signale un manuscrit de la bibliothèque d'Oxford, sous le nº 2265, comme renfermant une copie complète de l'ouvrage de cet Aristote; mais les recherches que, sur notre demande, M. Parker a eu l'obligeance de faire faire, n'ont donné qu'un résultat négatif. « Le manuscrit nº 2265 de la bibliothèque Bodléienne, aujourd'hui nº 77, dit-il, est un petit in-4º qui contient: 1º un commentaire de Boèce « de Musica », dans l'introduction duquel est mentionné le nom de Pierre de Blois; 2º un traité intitulé « Musica manualis », dont la deuxième partie porte pour titre « Tonale ». — « Nous avons parcouru plusieurs autres manuscrits, ajoute-t-il; mais nous n'avons pu trouver ce que vous cherchez. Il paraît donc que M. Fétis a fait une erreur en

1. « Bulletin archéologique du Comité historique des arts et monuments », t. III, p. 251.

indiquant le n° 2265 comme un manuscrit de la Bodléienne renfermant le document que vous demandez. »

Heureusement, le manuscrit ayant appartenu à M. Fétis est très-correct. Il y manque les deux premiers feuillets; nous y avons suppléé au moyen de l'édition des œuvres de Bède. Ce traité n'est pas moins important pour le chant ecclésiastique que pour la musique mesurée.

## VII

### TRAITÉ SUR LES TONS PAR PIERRE DE LA CROIX.

Le nom de Pierre de la Croix ( « Petrus de Cruce » ) se rencontre dans les traités de Robert de Handlo, de Jean Hanboys et de Jean de Muris, comme auteur d'un ouvrage sur la musique mesurée, où est indiquée une méthode particulière de notation, pour distinguer les semi-brèves majeures des semi-brèves mineures. Pierre de la Croix a composé aussi un traité des tons que nous publions d'après un manuscrit du fonds Harléien, n° 281 du Musée britannique. C'est dans ce traité que l'on voit que Pierre de la Croix était d'Amiens; M. Fétis lui donne la qualification de prêtre, mais il ne dit pas d'après quel document.

Nous croyons reconnaître Pierre de la Croix dans le maître de Notre-Dame de Paris que l'anonyme du Musée britannique, dont il sera parlé au n° XII, désigne sous le titre de « Petrus optimus notator ». Pierre de la Croix est effectivement mentionné par R. de Handlo, par J. Hanboys et par J. de Muris pour sa méthode particulière de notation. Dans ce cas, Pierre de la Croix aurait été l'élève et le successeur de maître Robert de Sabillon et aurait vécu dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

Il y a en outre de fortes présomptions de croire que le Traité de musique mesurée de Pierre de la Croix est celui que nous avons publié dans notre « Histoire de l'harmonie au moyen âge » parmi les documents inédits, sous le n° VI, page 274.

## VIII

### ABRÉGÉ DE MAÎTRE FRANCON, PAR JEAN BALLOCE.

On ne sait absolument rien sur ce Jean Balloce. On ignore ce qu'il était et à quelle époque il vivait. Son Abrégé de Francon est presque la copie littérale du Traité de Francon de Paris, publié dans notre « Histoire de l'harmonie au moyen âge », page 265. Nous avons extrait cet abrégé du manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris, fonds latin, n° 659. On a ici la preuve que la doctrine de Francon de Paris avait de la réputation et faisait réellement autorité.

## IX

### ANONYME I. — TRAITÉ DES CONSONNANCES.

Ce Traité se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, portant le n° 10,162. Ce manuscrit, qui renferme en outre les Traités de Gui d'Arezzo, d'Odon, de Bernon et d'un autre anonyme du XIV[e] siècle, provient de l'abbaye de Saint-Laurent de Liége, où il portait le n° 211. L'auteur a dû vivre à une époque voisine de celle où florissaient les deux Francon, car la doctrine de déchant qui y est enseignée est la même que celle de ces mensuralistes. L'écriture est du XV[e] siècle; mais une note qui se trouve au bas du folio 48, où on lit ces mots à propos de portées restées vides dans le manuscrit : « Si hic est defectus, nescio, quia in libro ex quo scripsi (de S.-Jacobo) adhuc magis est spatium derelictum », prouve que ce manuscrit est la copie d'un autre probablement plus ancien.

Nous donnons aujourd'hui le nom d'intervalles à ce que l'auteur de ce Traité appelle consonnances. Les consonnances se nommaient alors concordances et les dissonances discordances.

## X

### ANONYME II. — TRAITÉ DE DÉCHANT.

Ce traité, dont nous avons déjà parlé ailleurs[1], est tiré d'un manuscrit de la bibliothèque de Saint-Dié. Il contient deux parties distinctes : la première est relative à la notation de la musique mesurée ; ce n'est pour ainsi dire qu'une copie des règles de Francon de Paris. La seconde est relative au déchant ; l'enseignement y porte sur cette harmonie dans laquelle le chant, donné pour thème, est considéré comme partie inférieure et comme partie supérieure ; ce traité est particulièrement intéressant à cause de cela.

## XI

### ANONYME III. — DU CHANT MESURÉ.

Dans ce traité, qui est également extrait du manuscrit de Saint-Dié, on remarque aussi deux parties distinctes : l'une, ayant pour objet la notation proportionnelle ; l'autre, le déchant. La première est presque la copie littérale du traité de Francon de Paris ; la seconde est à peu de chose près la doctrine de déchant telle qu'elle est enseignée dans le traité de déchant vulgaire.

## XII

### ANONYME IV. — DE LA MESURE ET DU DÉCHANT.

Le traité que nous publions sous ce titre est sans contredit le document le plus important de cette époque. Il est étonnant qu'en raison de son importance, en partie révélée par Hawkins, il n'ait pas attiré l'attention spéciale des érudits. C'est à la savante perspicacité de notre excellent ami, M. William Chappell, l'auteur d'un remarquable ouvrage sur les chants populaires en Angle-

1. « Notice sur un manuscrit musical de la Bibliothèque de Saint-Dié ».

terre, que nous sommes redevable de la communication de ce traité. Qu'il veuille recevoir nos vifs remercîments, non-seulement pour cette communication, mais aussi pour les soins et la peine qu'il s'est donnés à collationner notre copie avec le manuscrit ancien, dont l'écriture est souvent difficile et chargée d'abréviations.

Ce traité existait autrefois dans le manuscrit du Musée britannique, coté : « Tiberius » B. IX, fonds cottonien ; mais ce manuscrit a été presque entièrement dévoré par l'incendie qui détruisit la bibliothèque cottonienne à Westminster. Ce qui reste du manuscrit « Tiberius » ne contient plus rien de ce traité ; mais le même dépôt en possède une copie, qui a été faite d'après ce manuscrit pour le docteur Pepusch ; elle porte le n° 4909 du supplément. Enfin il existe dans la même bibliothèque un autre manuscrit du XIII^e^ siècle ( Royal manuscrit, 12, c. VI), contenant le même traité. Comme on n'a aucune notion ni sur l'auteur de ce document, ni sur l'époque où il vécut, il peut ressortir des renseignements importants de la date de l'écriture du manuscrit. Le rédacteur du catalogue du Musée britannique la fixe au XIII^e^ siècle ; mais cela n'offre rien de certain et de précis. Un savant expert en cette matière, sir Frederic Madden, conservateur en chef du département des manuscrits, après un examen attentif, estime que ce manuscrit est du milieu du XIII^e^ siècle, et qu'en tout cas il n'a pas été écrit postérieurement à 1270. Un examen approfondi du traité en question nous a convaincu que l'auteur vivait sous Richard I^er^ Cœur-de-Lion ou sous Jean-sans-Terre, c'est-à-dire entre 1189 et 1215, ce que nous démontrerons d'une manière détaillée dans notre ouvrage intitulé : « Musique harmonique et musiciens harmonistes aux XII^e^ et XIII^e^ siècles ».

C'est dans ce traité qu'on trouve les noms des plus anciens maîtres de chapelle de Notre-Dame de Paris, et une série de savants maîtres français, anglais, espagnols et lombards. C'est ce document qui nous a mis sur la voie de la découverte de plusieurs compositions des plus célèbres artistes des XII^e^ et XIII^e^ siècles ; c'est encore grâce à ce traité que l'on connaît l'existence de deux Francon, Francon premier et Francon de Cologne, et que nous avons été mis à même de démontrer que Francon premier était de Paris et qu'on possède son traité de musique mesurée. Enfin ce document contient une foule d'autres renseignements précieux pour l'histoire de la musique mesurée de cette époque.

## XIII

### ANONYME V. — DU DÉCHANT.

Ce petit traité se trouve à la suite du précédent dans la copie du docteur Pepusch; dans le manuscrit (Royal manuscrit, 12, c. VI) il est placé avant le précédent. Le catalogue en fixe la date au XIV[e] siècle. La doctrine qui s'y trouve enseignée est à peu près celle de cette époque.

## XIV

### ANONYME VI. — TRAITÉ DES FIGURES OU NOTES.

Ce traité était placé à la suite du précédent dans le manuscrit « Tiberius », B IX. Dans le Manuscrit royal, 12, c. VI, il se trouve entre les deux précédents. Le catalogue en fixe la date au XIV[e] siècle. Ce document donne des éclaircissements sur la doctrine de Philippe de Vitry. Les exemples sont surtout utiles à consulter.

## XV

### ANONYME VII. — TRAITÉ SUR LA MUSIQUE.

Ce traité se trouve dans un manuscrit de la Bibliothèque impériale de Paris sous le n° 6286 du fonds latin. Il provient de l'ancien fonds du Puy. Ce document est l'œuvre d'un didacticien qui paraît avoir vécu au XII[e] siècle; la doctrine qui s'y trouve enseignée se rapproche bien plus de la doctrine vulgaire, rapportée par Jérôme de Moravie, que de celle de Francon de Cologne. Il est probable que ce traité appartient à l'un des auteurs mentionnés par l'anonyme du Musée britannique, signalé plus haut sous le n° IV.

## XVI

### RÈGLES DE ROBERT DE HANDLO.

Robert de Handlo est un musicien anglais du XIVe siècle. On ne sait rien ni sur sa personne, ni sur le lieu de sa naissance. Il a écrit une sorte de commentaire sur Francon, qui porte la date de 1326. Ce traité existait autrefois dans le manuscrit « Tiberius », c. IX, aujourd'hui presque entièrement anéanti. Heureusement, une copie faite pour le docteur Pepusch, et qui est au Musée britannique sous le n° 141, nous a conservé l'ouvrage de Robert de Handlo. Ce n'est point, comme le prétendent Hawkins et, d'après lui, Burney, Forkel et M. Fétis, un commentaire sur le traité de Francon de Cologne, mais sur celui de Francon de Paris. Ce n'est pas non plus un dialogue entre l'auteur et des interlocuteurs du nom de Pierre de la Croix, Pierre le Viser, Jean de Garlande, mais un véritable commentaire qui s'appuie sur des passages tirés de ces auteurs. Hawkins, Burney, Forkel et M. Fétis sont donc dans l'erreur à cet égard.

## XVII

### ABRÉGÉ DE MAÎTRE JEAN HANBOYS SUR LA MUSIQUE.

Jean Hanboys est également un musicien anglais qui vivait au XIVe siècle. D'après Basle[1], il avait des connaissances étendues dans les sciences et dans les arts, particulièrement dans la musique. Pits[2] en parle aussi avec le plus grand éloge. Ces deux écrivains placent l'époque la plus florissante de sa vie vers 1470. La chronique de Holinshed (t. II, p. 1355) le fait vivre sous Edouard IV, roi d'Angleterre.

Le traité de Jean Hanboys est contenu dans un manuscrit latin du Musée britannique, inscrit au catalogue particulier sous le n° 209 et sous le n° 8866 du supplément général; le manuscrit est du XVe siècle. L'ouvrage de Jean Hanboys y commence au f° 64. Il est précédé d'un autre traité intitulé :

1. « Summarium illustrium maioris Britanniæ script. », p. 40.
2. « Relationum hist. de rebus Angl. », p. 662.

« Quatuor principalia totius artis musicæ », et commençant par ces mots : « Quemadmodum inter tritica et zizania », que Tanner attribue à Hanboys et Ant. Wood à Thomas de Tewkesbury. Burney démontre que ce dernier ouvrage se trouve dans un manuscrit d'Oxford sous le nom de Tunstede. Le traité qui est incontestablement de Jean Hanboys est celui que nous publions.

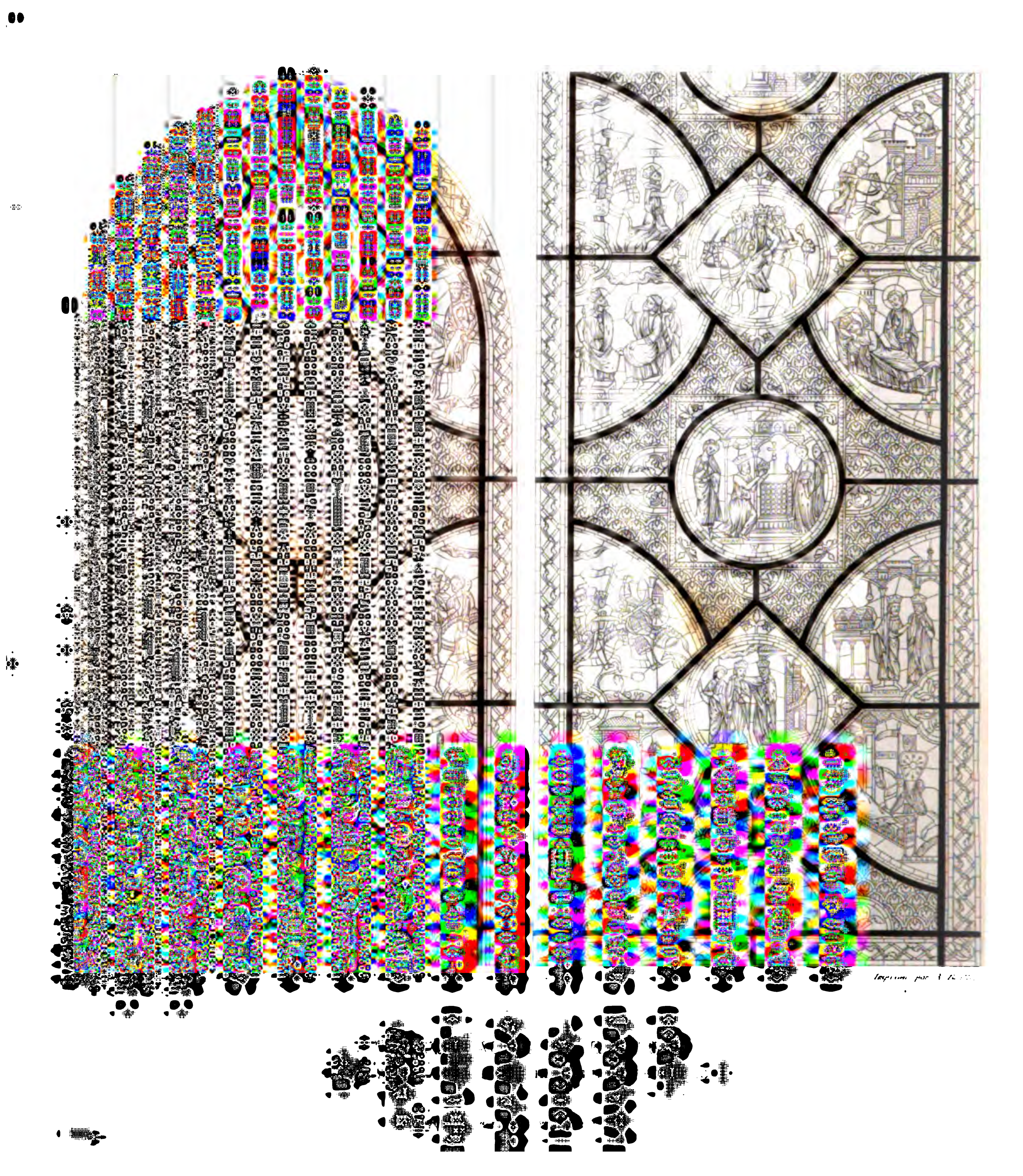
Une singularité que nous devons signaler est celle-ci : Hanboys commence son commentaire par la reproduction du « Proœmium » et d'une partie du chapitre I du traité de Francon de Cologne. Plus loin, quand il cite le texte de Francon, ce n'est plus celui de Francon de Cologne, mais celui de Francon de Paris.

Le traité de Jean Hanboys est important pour la notation musicale de cette époque. Parmi les musiciens dont les noms sont invoqués comme autorité, on remarque : Robert de Brunham, Pierre de la Croix, Jean de Garlande, W. de Duncastre et Robert Trowell.

Nous avions d'abord l'intention de publier, dans le premier volume de notre collection, le livre VII du « Speculum musicæ, » de Jean de Muris, parce que c'est moins un traité sur la musique mesurée de son temps qu'un commentaire de la doctrine franconienne; mais nous avons trouvé préférable de donner la place qu'aurait prise Jean de Muris, au traité du Musée britannique, mentionné plus haut sous le n° XII, à cause de son importance extrême pour l'étude de l'art à cette époque.

Avant de terminer nous aimons à rappeler que les types de notation musicale employés pour l'impression de notre livre, ont été gracieusement mis à notre disposition par les RR. PP. bénédictins de Solesmes, qui les ont dessinés et fait graver pour une nouvelle édition des chants romains, dont ils ont confié l'impression à M. Vatar, de Rennes. Mais comme ces beaux types étaient insuffisants pour représenter tous les signes de la notation mesurée des XII[e] et XIII[e] siècles, nous avons fait graver et fondre un certain nombre de notes et signes supplémentaires.

E. DE COUSSEMAKER,
Correspondant de l'Institut.



Imprimé par

# MÉLANGES ET NOUVELLES

## CHARLEMAGNE ET ROLAND.

Un soir de l'année 1837, j'étais chez M. Augustin Thierry, qui voulait bien porter de l'intérêt à mes travaux. En même temps, dans la pièce qui servait de petit salon et de cabinet à l'illustre aveugle, se trouvait un grand fonctionnaire de l'Université, que ses concitoyens venaient d'envoyer à la Chambre des députés. Tout fier de son élection, le nouveau député cherchait à faire du bruit et se proposait de parler contre le budget de l'Instruction publique, dont le ministre éminent était alors M. Guizot. C'était assez singulier de voir un membre de l'Université se disposer à parler contre son propre budget ; un enfant qui boude contre son ventre n'est guère plus raisonnable. Mais c'était la mode à cette époque. Du reste, le ministre connaissait bien sa Chambre des députés, et je l'ai entendu la comparer à un vase sans anses, qu'on ne sait par quel côté prendre. Ce qui mécontentait surtout notre universitaire en visite, c'est que M. Guizot, qui venait de créer la Commission des travaux historiques et le Comité des arts et monuments, demandait une centaine de mille francs à la Chambre pour instituer dans son ministère un bureau spécial, et préparer les travaux qui devaient aboutir à une statistique monumentale de la France entière. Vous noterez que nous étions chez un historien, et que le député opposant, historien lui-même, ou du moins annonçant qu'il avait l'intention de le devenir, préparait, nous disait-il, les éléments d'une histoire de la religion chrétienne. Ces éléments, à ce qu'il paraît, furent longs ou même impossibles à recueillir, car la future histoire du député, septuagénaire aujourd'hui, ou peu s'en faut, est encore à venir.

Avec la fine raillerie qu'avivait encore sa figure intelligente, quoique plongée dans les ténèbres, M. Augustin Thierry lui fit observer qu'il avait bien tort de demander ou du moins de provoquer la destruction des Comités histori-

ques, puisque ces Comités semblaient créés tout exprès pour lui et pouvaient amasser, pour cette grande œuvre de l'histoire du christianisme, des matériaux qu'un homme seul, tout bien doué qu'il fût, serait peut-être impuissant à trouver. Notre universitaire consentait bien à ce qu'on recueillît, pour lui être agréable, tous les renseignements écrits, mais il refusait d'entendre parler des bâtiments bâtis, sculptés ou peints ; il en voulait surtout au Comité historique des arts et monuments. A mon tour, avec la déférence que mon âge et mon obscurité me commandaient pour un futur aussi grand homme, je me hasardai de dire que les monuments offraient des renseignements graphiques dignes d'un certain intérêt. Je dis qu'il était temps de ne plus faire comme les bénédictins des XVIIe et XVIIIe siècles, qui secouaient la poussière de toutes les paperasses pour écrire leurs vies de saints, leurs histoires provinciales ou locales, leurs traités de paléographie, et qui abattaient en même temps églises abbatiales, cloîtres, monastères entiers remplis de la plus vraie, de la plus abondante et de la meilleure histoire, pour remplacer le tout par des bâtiments modernes fort laids et sans racines dans le passé. J'ajoutai qu'on pouvait extraire des vieux monuments, par voie indirecte, une histoire réelle, bien curieuse et bien inconnue, mais qu'en outre les édifices contenaient quelquefois des chroniques, qui, pour être peintes sur verre ou sur mur, n'en étaient pas moins aussi véridiques, aussi intéressantes que celles qui sont écrites sur parchemin ou sur papier. J'apportai en exemples l'histoire de Charlemagne et de Roland peinte sur verre à la cathédrale de Chartres ; une partie de l'histoire de saint Thomas de Cantorbéry, peinte sur verre à la cathédrale de Sens ; une partie de l'histoire de saint Louis, peinte sur verre à l'église Sainte-Madeleine de Troyes. J'ajoutai que des tapisseries nombreuses, notamment à la cathédrale et à Saint-Remi de Reims, représentaient par personnages les faits principaux de Clovis et de sainte Clotilde. Il me semblait, dis-je en finissant, que ces documents graphiques des XIIe, XIII, XIVe, XVe et XVIe siècles, méritaient bien une certaine étude de la part d'un historien sérieux. M. Augustin Thierry m'encourageait de la voix et du geste, et m'enhardissait à compléter mon énumération de documents ainsi figurés. J'ignore l'impression que cette humble conversation a pu faire sur l'illustre universitaire député, mais le budget proposé par M. Guizot passa sans obstacle, et le député susdit ne dit rien contre ou en fut pour ses frais d'éloquence.

Depuis cette époque, il y a vingt-sept ans déjà, je me promis de faire connaître ces verrières historiques dont je viens de parler. Les tapisseries ont été publiées par MM. Achille Jubinal et Louis Pâris, et il n'y a guère lieu de s'en occuper maintenant. Quant aux verrières, sauf une, qui fut dessinée et

gravée à mon instigation par Lassus, pour la « Monographie de la cathédrale de Chartres », elles sont toujours inconnues. Celle de Chartres, qui représente l'expédition de Charlemagne en Orient et en Espagne, la bataille de Roncevaux et la mort de Roland, a été gravée dans le format in-folio; ajoutez qu'elle est enfouie dans un ouvrage tronqué, et qui certainement ne sera jamais achevé.

J'ai fait réduire cette gravure dans le format des « Annales », et c'est elle qu'on voit en tête de cet article. Je ne me suis pas contenté du dessin de Lassus; craignant des erreurs ou des oublis, j'ai prié M. Martel, le graveur, d'aller à Chartres et de contrôler sur place la gravure in-folio avant d'en faire la réduction. M. Martel a pris des notes, réparé les fautes très-légères, il faut le dire, marqué les plombs avec soin, et produit un travail que nous avons le droit d'appeler irréprochable.

La place nous manque aujourd'hui dans cette livraison des « Annales », quoique double des autres, pour publier la description de cette importante verrière. Mais, dans la livraison prochaine, qui sera la première du vingt-cinquième volume de notre publication, nous donnerons ce texte descriptif avec d'autres gravures destinées à faire connaître Charlemagne et Roland. Après l'opéra de M. Mermet, « Roland à Roncevaux », le moment est opportun pour parler du plus grand héros que la France, si fertile en grands hommes de cette trempe, puisse montrer avec orgueil.

DIDRON AINÉ.

---

## LES ARCHITECTES DE LA CATHÉDRALE DE PRAGUE.

C'est une opinion communément répandue que les deux architectes qui présidèrent successivement à l'édification de la cathédrale de Prague furent deux Français : Mathieu d'Arras et Pierre de Boulogne. Cette croyance est justifiée par le monument, qui est, en Allemagne, un des rares et des plus complets spécimens de l'architecture française de la fin du XIV^e^ siècle. Mais si elle est d'accord avec les faits pour le premier maître de l'œuvre, Mathieu ou Mathias d'Arras, il serait possible qu'il n'en fût pas tout à fait de même pour le second, Pierre de Boulogne.

En effet, mon ami, M. A. Essenwein, l'un des archéologues les plus « français » de l'Allemagne, dessinateur très-habile dont les « Annales Archéologiques » doivent bientôt publier d'intéressants travaux, M. Essenwein qui a

fait une étude très-particulière de la cathédrale de Prague, m'envoie les renseignements qui suivent.

Dans la galerie de la cathédrale de Prague, il existe des portraits de l'empereur Charles IV, de ses femmes, de l'archevêque de Prague, des chanoines qui se sont occupés de la construction de l'église, enfin des deux premiers maîtres de l'œuvre. Tous ces portraits sont contemporains des personnages qu'ils représentent. Sous chacun d'eux, il y a une longue inscription pleine d'abréviations, datant de la fin du XIVe siècle ou du commencement du XVe.

Je ne sais si M. A. Essenwein a calqué ou dessiné les portraits, qu'il nous serait si intéressant de posséder afin de les publier, mais il a relevé les inscriptions que voici :

Mathias natus de Arras, civitate Francie, primus magister fabrice hujus ecclesie, quem Carolus Quartus, pro tunc marchio Moravie, cum elevatus fuerat in regem Romanorum in Avinione, abinde adduxit ad fabricandam ecclesiam istam, quam a fundo incepit, anno Domini M°CCC°XLII, et rexit usque ad annum M°CCC°LII, in quo obiit.

Petrus Henrici Arleri de Polonia, magistri de Gemunden in Suevia, secundus magister hujus fabrice, quem imperator Karolus Quartus adduxit de dicta civitate et fecit eum magistrum hujus ecclesie, et tunc fuerat annorum XXIII, et incepit regere A.D. M.CCCLII, et perfecit chorum istum A.D. M.CCCLXXXVI; quo anno incepit sedilia chori illius et infra tempus prescriptum; etiam incepit et perfecit chorum omnium sanctorum, et rexit pontem Maltaviæ, et incepit a fundo chorum in Colonia, circa Albiam.

Il résulte de la première de ces inscriptions que c'est d'Avignon que Charles IV ramena à Prague l'architecte Mathias d'Arras, et cette circonstance explique les nombreux témoignages d'influence italienne qui m'avaient tant frappé dans certains détails de l'ornementation de la cathédrale de Prague. Je parle de l'ornementation seulement, de la mosaïque incrustée au flanc méridional de l'église, des incrustations de pierres précieuses et des peintures murales de la chapelle de Saint-Wenceslas, et du Saint-Georges, statue équestre en bronze. Quant à la bâtisse de Mathias d'Arras, elle est en pur style français du nord, et la seule particularité que M. A. Essenwein y ait remarquée, c'est qu'il existe une commune mesure, comme une échelle, entre toutes les parties de l'édifice. Ce serait, si j'ai bonne mémoire, la quarantième partie de l'entraxe de deux piliers adjacents.

La seconde inscription montre que Pierre, le second maître, fut amené fort jeune, à vingt-trois ans, de Gemund en Souabe (Wurtemberg), à Prague, et qu'il était fils de Henri Arlérus de Pologne. Nous disons fils, parce que généralement, dans les inscriptions latines du moyen âge, il faut sous-entendre cette qualification lorsque, deux noms propres se suivant, le second est au gé-

nitif. Mais M. A. Essenwein inclinerait à penser, à cause de la parité possible des âges, que Henri était plutôt le frère ou le parent de Pierre, qui aurait commencé d'apprendre son art sous ses ordres. En effet, cet Henri construisit l'église de Gemund, de l'année 1361 à 1410. En 1386 il alla à Milan, où il aurait tracé le plan de la cathédrale, pendant un séjour de neuf mois qu'il y fit. Plus tard, il se serait retiré à Bologne. Est-ce « Polonia » ou « Bolonia » qu'il faut voir dans l'inscription, bien que ce soit le premier mot qu'on y lise? Cracovie, fait observer M. A. Essenwein, était alors une ville tout allemande, où l'on construisit quelques églises importantes, et il ne serait pas impossible que Henri fût originaire de cette partie de la Pologne. En tout cas il n'est pas de Boulogne en France, et c'est à regret que nous devons rayer cet architecte de notre liste d'artistes nationaux qui ont exercé tant d'influence à l'étranger.

Le Pierre, second architecte de Prague, a beaucoup construit sous Charles IV. Il acheva la cathédrale, ainsi que le château que Mathias d'Arras avait commencé. Il construisit ce qu'on appelle l'Octogone à Prague, qui est la chapelle de Tous-les-Saints. Il fonda le chœur de l'église de Coln sur l'Elbe, et construisit ce célèbre pont de la Moldau que le XVII[e] siècle a enrichi de statues quelque peu tourmentées et singulières, mais qui, vues à distance, à travers les portes fortifiées du pont, forment un ensemble si vivant et si pittoresque.

Il est arrivé à la cathédrale de Prague à peu près la même chose qu'à la cathédrale de Canterbury, en Angleterre. Guillaume de Sens en a tracé le plan et commencé les constructions, qu'il dirigea quelque temps de son lit après sa chute du haut des échafaudages, chute qui occasionna sa mort. C'est Guillaume l'Anglais qui, initié par lui à ses projets, lui succéda et développa peut-être le système importé par son maître et lui donna une physionomie plus britannique.

ALFRED DARCEL.

---

## MARCHIÉ D'UNE VERRIÈRE POUR LA MAITRESSE VERRIÈRE DU CHŒUR DE L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE DE LILLE.

« Aujourd'hui XIX[e] d'aoust XV[c] vingt-trois, comparut en sa personne, en la Chambre des comptes à Lille, France Van Musene, voirier, demeurant en ceste ville, auquel, en la présence de mons[r] Gillechon, escolastre de l'église

Saint-Pierre audit lieu, fut marchandé par mess[rs] de ceste Chambre de faire une verrière ou cœur de lad. église Saint-Pierre, au chief-lieu dud. cœur, en laquelle y aura par représentation notre Sauveur en la croix, sa glorieuse mère, mons[r] saint Jehan, saint Pierre, les figures des personnes de l'Empereur et de mons[r] l'archiduc dom Fernande, son frère, avec les armoiries, selon certain patron qu'il doit brief faire, pour treize gros de Flandre le piet et la vièse verrière y estant, laquelle demourra à son prouffit. A condicion que ceulx de lad. église Saint-Pierre lui doivent livrer bois, cordes, cloux et autres matières, pour faire hourdaiges servans à asseoir lad. verrière, laquelle il a promis de faire bien deuement et richement pour en avoir honneur, et le asseoir en lad. église entre les Pasques et le Pentecouste prouchain. Actum en lad. Chambre les jours et an dessusd.

« Avant lequel marchiet conclud et depuis, mesd. ss[rs] des comptes déclarèrent aud. escolastre que combien que, à sa requeste, ilz avoient voulentiers par son adviz marchandé avec ledit France Van Musene de lad. verrière, toutes voyes, ilz ne vouloient ne entendoient de paier plus avant que les deux cens livres parisis donnés par l'Empereur pour faire icelle verrière : lequel déclara que non plus avant n'entendoit en travailler l'Empereur, ne ceulx de ceste d. Chambre, dont cette noste a esté faicte à la descharge de ceulx de ceste Chambre[1]. »

Il n'est pas question de cette verrière dans les « Antiquités nationales » de Millin, ce qui est assez étonnant, vu les portraits de Charles-Quint et de Fernand d'Autriche qui devaient s'y trouver. Peut-être aussi la verrière n'existait-elle déjà plus lorsque Millin écrivit son ouvrage; l'amour du verre blanc et de la vive lumière avait sans doute engagé les chanoines de la collégiale de Saint-Pierre à la supprimer.

L. DESCHAMPS DE PAS.

---

## RÉCOMPENSES OFFICIELLES.

Deux de nos plus chers amis viennent de recevoir des récompenses dignes de leur caractère et de leurs travaux.

Lassus, mort hélas! depuis déjà sept ans, honore de son nom la rue de Paris

1. « Archives de la Chambre des comptes de Lille. » Reg. M. 25, f° 282, v°.

qui conduit à l'église de Belleville, église qu'il a terminée le jour même, pour ainsi dire, où il quittait ce monde. Malgré des démarches pressantes, Lassus n'a pu reposer dans son chef-d'œuvre; mais du moins, ce monument, il l'abrite et l'embellit encore de son nom. On ne pourra donc entrer dans cette rue Lassus sans voir se dresser en face ce simple et beau portail, en style du XIII<sup>e</sup> siècle, que Libergier, Eudes de Montreuil ou Robert de Luzarches auraient salué comme digne d'eux-mêmes.

M. Gaucherel, que les lecteurs des « Annales » connaissent depuis l'origine de notre publication où il a fait ses débuts de graveur, vient de recevoir la croix de la Légion d'honneur. C'est à de pareils artistes que la croix revient de droit, car c'est pour l'honneur, on peut le croire, et non pour l'argent qu'ils prodiguent leur talent et leur temps.

Nous devons donc et nous offrons de vifs remercîments à la ville de Paris pour Lassus, et au gouvernement pour M. Gaucherel. Nous y associerons M. Viollet-le-Duc qui, dans cette circonstance, a prêté un appui efficace à M. Gaucherel, son ami et son premier élève.

DIDRON AÎNÉ.

---

# BIBLIOGRAPHIE

## D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

165. **Actes** de l'Académie impériale des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux. Troisième série. 25e année. 1863. 3e et 4e trimestres. In-8° de 608 pages. — Notice sur les cailloux ouvrés d'origine celtique des environs d'Agen, par J.-B. Gassies. — Les campagnes du comte Derby en Guyenne, par Henry Ribadieu. Discours, comptes rendus et rapports généraux.

166. **Annales** de l'Abbaye d'Aiguebelle, de l'ordre de Cîteaux (Congrégation de Notre-Dame de la Trappe), depuis sa fondation jusqu'à nos jours (1045-1863), par un religieux de ce monastère. Deux volumes in-8° de xxxii-591 et 621 pages. — Rapide extension de l'institut monastique dans le diocèse de Saint-Paul-Trois-Châteaux, dès les premiers siècles. Aiguebelle sous la réforme de Cluny (1045-1534). Prospérité, malheurs et ruine de l'abbaye. Aiguebelle sous la réforme de Cîteaux (1134-1137). Origine de Cîteaux, de la Ferté, de Pontigny, de Clairvaux et de Morimond. Gouvernement et administration des abbés. Fondation et histoire des abbayes du Frayssinet et de Feniers. Famine et peste en Dauphiné; dévouement des religieux d'Aiguebelle. Aiguebelle sous les abbés commendataires (1517-1620). Origine de la commende, ses abus, ses conséquences. L'Ordre de Cîteaux depuis la fin du xive siècle jusqu'à la Révolution française; ses réformes, sa décadence. Réforme des divers monastères de la Trappe. Restauration d'Aiguebelle (1815). État actuel de la congrégation de la Trappe. Pièces justificatives. — Les deux volumes .................................................. 12 fr.

167. **Annuaire** de l'Institut des provinces, des sociétés savantes et des congrès scientifiques. Seconde série. Sixième volume. XVIe volume de la collection. 1864. In-8° de xxxii-582 pages, avec des gravures sur bois dans le texte .......................................... 5 fr.

168. ARBAUD. — **Chants** populaires de la Provence, recueillis et annotés par Damase Arbaud, correspondant du ministère de l'Instruction publique. In-12 de li-250 pages, texte et musique .................................................................. 3 fr.

169. AURÈS. — **Nouvelle théorie** du module, déduite du texte même de Vitruve, et application de cette théorie à quelques monuments de l'antiquité grecque et romaine, par M. Aurès, ingénieur en chef des ponts et chaussées, membre de plusieurs sociétés savantes. In-4° de 55 pages.

170. AURÈS. — ÉTUDE des dimensions de la colonne Trajane, au seul point de vue de la métrologie, par M. AURÈS, ingénieur en chef des ponts et chaussées. In-4° de 80 pages et de 3 grandes planches. — Exposition. Étude des dimensions horizontales de la colonne Trajane et de ses dimensions verticales. Concordance des textes anciens avec les résultats des mesures modernes.

171. AURÈS. — ÉTUDE des dimensions de la Maison-Carrée de Nîmes, au triple point de vue de l'archéologie, de l'architecture et de la métrologie, par M. AURÈS, ingénieur en chef des ponts et chaussées. Première partie, dimensions du plan. In-4° de 44 pages et de deux planches.

172. AYZAC (d'). — ICONOGRAPHIE DU DRAGON, par Mme FÉLICIE D'AYZAC. In-8° de 75 pages avec des dessins dans le texte. — Le Dragon connu des anciens, l'Ichtyosaurus, le Ptérodactyle, le Kraken. Portrait du Dragon d'après les monuments écrits. Le Dragon est souvent nommé dans les Écritures sacrées, et toujours dans une même acception. Légendes mystiques au moyen âge. Dragons vaincus par des prélats. Caractères attribués au Dragon dans des traditions légendaires; son rôle dans les légendes de l'éléphant, de la panthère et des colombes. Le Dragon dans les œuvres peintes ou sculpturales de l'art chrétien; son beau type au XIIIe siècle. Dragons de Notre-Dame de Paris, des abbayes de Longpont et de Souilhac. Signification des membres prêtés au Dragon idéal du moyen âge et concourant à caractériser en lui l'esprit du mal. Pourquoi les figures du démon s'écartent-elles quelquefois de leur type traditionnel? Leurs variantes spécifient dans le Dragon quelque caractère prédominant en rapport avec l'action dans laquelle il est mis en scène. Dragon-âne de Saint-Denis. Dragons-ânes de la clôture du chœur de Notre-Dame de Paris. Dragon-oiseau d'un ancien manuscrit, etc.

173. AZAIS. — DICTIONNAIRE des idiomes languedociens, étymologique, comparatif et technologique, par GABRIEL AZAIS, secrétaire de la Société archéologique, scientifique et littéraire de Beziers. Premier volume. In-8° de XXVII-52 pages.

174. BALTARD. — DE LA PEINTURE sur verre, par V. BALTARD, membre de l'Académie des Beaux-Arts. In-4° de 17 pages. Mémoire d'autant plus intéressant, que la peinture sur verre est en ce moment peut-être aussi florissante, sinon aussi parfaite, qu'aux XIIIe et XVIe siècles.

175. BARBIER de MONTAULT. — DESCRIPTION du Maître-Autel offert par le prince ALEXANDRE TORLONIA à la cathédrale de Boulogne-sur-Mer; traduite de l'italien par X. BARBIER de MONTAULT, chanoine de la basilique d'Anagni. Petit in-folio de 42 pages avec 5 planches doubles. — Détails historiques sur le sanctuaire de Notre-Dame. Pèlerinages et donations. Réédification du sanctuaire de Marie et de la cathédrale de Boulogne. L'autel de Notre-Dame. Richesse et variété des pierres et des marbres de l'autel. Catalogue des pierres et des marbres antiques du Maître-Autel de la cathédrale de Notre-Dame, par l'avocat François Belli.

176. BARBIER de MONTAULT. — LA QUESTION des messes sous les papes URBAIN VIII, INNOCENT XII et CLÉMENT XI, par le chanoine X. BARBIER de MONTAULT. In-8° de 156 pages.

177. BARBIER de MONTAULT. — ANTIQUITÉS chrétiennes de Rome du Ve au XVIe siècle, décrites par le chanoine X. BARBIER de MONTAULT, et photographiées par C.-B. SIMELLI. Première et deuxième livraisons. In-folio de 3 pages et de 3 planches chacune. Ces planches représentent la croix de l'empereur Justin (VIe siècle), à Saint-Pierre du Vatican; un ivoire byzantin du XIe-XIIe siècle, au musée chrétien du Vatican; une croix processionnelle du XVe siècle et un polyptyque en ivoire de la même époque. — Cet important ouvrage, qui com-

prendra des ivoires, des émaux, des objets d'orfévrerie, etc., classés par ordre chronologique, sera complet en vingt livraisons. Avec la dernière paraîtront la couverture, le titre, l'introduction et la table des matières.

178. BARRAUD. — DES BAGUES à toutes les époques, et en particulier de l'anneau des évêques et des abbés, par l'abbé BARRAUD, inspecteur de la Société française d'archéologie. In-8° de 228 pages, avec de nombreux dessins dans le texte. — Origine des bagues, leur usage chez les peuples de l'antiquité, destinations diverses des bagues, leur usage chez les premiers chrétiens. Ancienneté de l'usage de l'anneau pour les évêques, les abbés et quelques autres dignitaires ecclésiastiques. Manière de porter les anneaux, circonstances dans lesquelles on les quittait. Matières avec lesquelles on a fabriqué les anneaux dans l'antiquité et au moyen âge. Formes et ornements des anneaux. Sujets gravés sur la pierre des bagues ou la tablette de métal qui en tient la place. Signification symbolique et mystique des anneaux, et en particulier de celui des évêques et des abbés. Différents noms des anneaux. — Mémoire complet et définitif sur une question qui ne manque pas d'importance.................................. 4 fr.

179. BAUDOT. — RAPPORT sur la découverte des peintures murales de l'église de Bagnot (Côte-d'Or), par HENRI BAUDOT, président de la commission des antiquités de la Côte-d'Or. In-4° de 8 pages, avec une grande planche représentant les peintures............... 2 fr. 50 c.

180. BEAUFFORT (de). — VIES des saints de l'atelier. SAINT THÉOBALD, commissionnaire, par ROGER de BEAUFFORT. In-18 de 54 pages.................................. 15 c.

181. BÉGAT. — NOTICE sur l'imprimerie à Nevers, par PROSPER BÉGAT, imprimeur, membre de la Société nivernaise des sciences, lettres et arts. In-8° de 86 pages. — Introduction. Découverte de l'imprimerie. Législation de l'imprimerie. L'imprimerie à Nevers. Ordre chronologique des imprimeurs et de leurs œuvres, à Nevers. Appendice.................... 2 fr.

182. BIAL. — CHEMINS, habitations et oppidum de la Gaule au temps de César, par PAUL BIAL, capitaine d'artillerie, professeur à l'école impériale de Besançon. Première partie, chemins celtiques. In-8° de 312 pages et de 5 planches. — La Languetine d'Alaise. Itinéraire d'Alaise. Le chemin creux de la Languetine. Sa description. Règle pour reconnaître les chemins celtiques : temps primordiaux, âges de moyenne et de grande civilisation. Autres caractères indirects des chemins celtiques. Histoire sommaire des chemins de l'antiquité. Examen critique de quelques chemins celtiques reconnus. Bases d'une carte stratégique de la Gaule indépendante. Itinéraire celtique. — La seconde et la troisième parties paraîtront prochainement; elles contiendront la description des habitations, des oppidum et des villes de la Gaule au temps de César. — Chaque partie....................................................... 8 fr.

183. BIAL. — HISTOIRE de la civilisation celtique, par PAUL BIAL, capitaine d'artillerie. Deux volumes in-4° sur papier vélin, accompagnés de 24 dessins ou cartes. — Cet important ouvrage paraîtra en 48 livraisons de deux feuilles chacune. Chaque livraison............ 1 fr. 25 c.

184. BOISNARD. — LE TOMBEAU DU SAUVEUR. Pèlerinage aux saints lieux, par l'abbé BOISNARD, aumônier de l'hôpital militaire de Marseille. In-12 de XVI-316 pages. — Première partie, le voyage : Cologne, Berlin, Dresde, Pesth, Vienne, le Danube, le Bosphore, Constantinople, Athènes, Smyrne, Rhodes, Chypre, le Carmel, Jaffa, Jérusalem. — Deuxième partie, les saints lieux : la procession des pèlerins, montagne des Oliviers, les mosquées, le Cénacle, Bethléem, Saint-Jean-du-Désert, la Visitation, l'église du Saint-Sépulcre, le patriarchat, le tombeau du Sauveur. — Troisième partie, la Ville-Éternelle : Alexandrie et Messine, Sainte-Marie-Majeure, Saint-Étienne-le-Rond, le Forum, Saint-Pierre, le Vatican, etc. — Quatrième partie, l'Égypte............................................................. 3 fr.

185. BOISSIER. — LES DERNIERS TRAVAUX d'archéologie grecque et romaine, en France et à l'étranger, par GASTON BOISSIER, professeur de rhétorique au lycée Charlemagne. In-8° de 39 pages.

186. BRUNET. — MANUEL du libraire et de l'amateur de livres, contenant : 1° un nouveau dictionnaire bibliographique dans lequel sont décrits les livres rares, précieux, singuliers, et aussi les ouvrages les plus estimés en tout genre, qui ont paru tant dans les langues anciennes que dans les principales langues modernes, depuis l'origine de l'imprimerie jusqu'à nos jours, avec l'histoire des différentes éditions qui en ont été faites; 2° une table en forme de catalogue raisonné où sont classés, selon l'ordre des matières, tous les ouvrages portés dans le dictionnaire, et un grand nombre d'autres ouvrages utiles, mais d'un prix ordinaire, qui n'ont pas dû être placés au rang des livres ou rares ou précieux; par JACQUES-CHARLES BRUNET. Cinquième édition originale, entièrement refondue et augmentée d'un tiers par l'auteur. Tome sixième, première partie. In-8° de 959 pages. — L'ouvrage complet formant 12 parties ou 6 gros volumes.................................................. 120 fr.

187. BULLETIN des travaux de la Société historique et scientifique de Saint-Jean-d'Angély (Charente-Inférieure). Première année. 1863. In-8° de 216 pages. — La grosse pierre d'Antezant, légende saintongeaise, par M. BARIL. Manuscrit du docteur OLLIVEAU. Notice sur la fondation de l'hôpital militaire d'Anfrédi, à La Rochelle, par le docteur CARDAILHAC...... 2 fr. 25 c.

188. CARDERERA. — ICONOGRAPHIE espagnole ou collection de portraits, statues, mausolés et d'autres monuments inédits de rois, reines, grands capitaines, écrivains et personnages célèbres de la nation, depuis le XIe siècle jusqu'au XVIIe; copiés d'après les originaux par don VALENTIN CARDERERA, peintre honoraire de la reine d'Espagne. Texte biographique et descriptif par le même. Livraisons 1 à 24. Grand in-folio de 4 planches chacune, et de 4 feuilles de texte. — Chaque livraison.................................................. 22 fr.

189. CHATEAU. — HISTOIRE et caractère de l'architecture en France, depuis l'époque druidique jusqu'à nos jours, par LÉON CHATEAU, directeur des études de l'école professionnelle d'Ivry-sur-Seine, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de XXXV-620 pages avec de nombreux dessins sur bois dans le texte. — Introduction. — Première partie : Gaule indépendante, monuments druidiques, influence grecque; Gaule romaine, monuments sacrés, funéraires, d'utilité publique; Gaule romaine, aqueducs et thermes, théâtres, cirques, habitations privées et monuments d'origine incertaine; Gaule chrétienne, des premières églises et des basiliques; Gaule mérovingienne, décadence de l'art romain; Gaule carolingienne, les Normands, l'an mil. — Deuxième partie : France capétienne ou féodale, influence byzantine, les Vénitiens en Aquitaine, la basilique de Saint-Front à Périgueux; les cloches. France féodale, les monastères, Cluny, Cîteaux, architecture monacale ou romane, architecture ogivale aux XIVe et XVe siècles, l'architecture civile du XIe au XVIe siècle, l'architecture militaire aux mêmes siècles. — Troisième et quatrième parties : France monarchique, la renaissance. architecture contemporaine, vocabulaire d'architecture....................... 7 fr. 50 c.

190. CHEVAL. — GUIDE du pèlerin à Roc-Amadour, par l'abbé CHEVAL. In-8° de IX-80 pages, de 9 planches avec plusieurs dessins dans le texte. — L'hôpital, le village, plateau et chapelle Saint-Michel, chapelle Notre-Dame, église Saint-Sauveur, église souterraine de Roc-Amadour, chapelles de Sainte-Anne et Saint-Joachim, de Saint-Blaise et de Saint-Jean, de Saint-Jean-Baptiste. Édifices en ruines. Maison à Marie. Le Château..................... 2 fr. 25 c.

191. CLOET. — RECUEIL de mélodies liturgiques, restituées d'après un très-grand nombre de monuments tant manuscrits qu'imprimés, pour servir à la restauration du chant romain, avec

des préliminaires sur la méthode qu'on a suivie, par l'abbé CLOET, chanoine, doyen de Beuvry. Tome second. In-18 de 160 pages de texte et de musique. Ce volume, 3 fr. 50 ; les deux, 7 fr.

192. COMITÉ ARCHÉOLOGIQUE de Senlis. Comptes rendus et mémoires. Années 1862-63. In-8° de LXVII-273 pages et de 3 planches, dont une carte du diocèse de Senlis. — Mémoire sur l'origine de la ville et du nom de Senlis, par A. DE CAIX-DE-SAINT-AMOUR. Notice biographique sur Jean Deslyons, doyen et théologal de la cathédrale de Senlis, par R. DE MARICOURT. Premières recherches sur la date de l'apostolat de saint Rieul, par l'abbé H. BLOND. Étude sur la chapelle de la Vierge, à Notre-Dame de Senlis, par l'abbé J. GÉRIN. Essai descriptif du portail occidental de la cathédrale de Senlis, par R. DE MARICOURT. Note sur différents objets trouvés à Vaumoise, par M. de LONGPÉRIER-GRIMOARD. Recherches sur divers lieux du pays des Sylvanectes, par M. PEIGNÉ-DELACOURT. Note de M. l'abbé LEFRANC, en réponse à M. DE MARICOURT, sur sa description du portail de Notre-Dame de Senlis.......................... 5 fr.

193. CORBLET. — CULTE et iconographie de Saint-Jean-Baptiste dans le diocèse d'Amiens, par l'abbé JULES CORBLET. In-8° de 24 pages....................................... 1 fr.

194. CORBLET. — LES DESSINS de J. Natalis, par l'abbé J. CORBLET, chanoine honoraire, historiographe du diocèse d'Amiens. In-8° de 16 pages.......................... 1 fr.

195. CORDOUAN. — HISTOIRE de la commune de Lorgues, par le docteur F. CORDOUAN, membre de la Société des sciences du Var. In-12 de 268 pages. — Origine et fondation de Lorgues, son histoire depuis les temps les plus reculés jusqu'à la réunion de la Provence à la France. Abbaye du Thoronet, ses rapports avec la commune de Lorgues. Histoire de Lorgues depuis la réunion de la Provence à la France jusqu'à l'année 1789. Établissements religieux, couvents, chapelles, Toulon et Lorgues. Topographie, statistique, notices biographiques, maires de la commune.......................................................... 3 fr. 50

196. COUSIN. — NOUVEAUX ÉCLAIRCISSEMENTS sur l'emplacement de Quentowic, par LOUIS COUSIN, vice-président de la Société dunkerquoise des sciences, des lettres et des arts. In-8° de 84 pages.

197. COUSSEMAKER (de). — ÉLECTIONS aux états-généraux de 1789, dans la Flandre maritime. Procès-verbaux, cahiers de doléances et autres documents, recueillis et publiés par E. DE COUSSEMAKER, correspondant de l'Institut. In-8°, 134 pages. — Introduction. Clergé : élections de députés, liste des ecclésiastiques, corps et communautés qui se sont fait représenter, et noms de leurs mandataires. Noblesse : élections de députés, mémoire concernant les vierschaers de la Flandre maritime, mémoire sur les droits de quatre membres de Flandre. Tiers-état : élections de députés, cahiers de doléances, délibérations diverses, liste des délégués choisis par les villes, bourgs, paroisses et communautés de campagne ayant un rôle séparé de contributions. Annexes.

198. CURMER. — JEHAN FOUCQUET, par CURMER. Grand in-8 de 76 pages. Documents précieux sur les artistes de la renaissance............................................... 5 fr.

199. DALY. — Première causerie d'histoire et d'esthétique. Ce que peut raconter une grille de fer. De l'influence des femmes sur l'architecture au XVIII^e siècle, par CÉSAR DALY, architecte du gouvernement. Grand in-8° de 40 pages.

200. DAMAS (de). — EN ORIENT. VOYAGE en Judée, par le R. P. DE DAMAS. In-12 de 373 pages. — La Terre-Sainte. Jaffa, l'ancienne Joppé. La plaine de Saron et le couvent de Ramleh. Les chemins et les habitants de la Judée. Aïnkarim, ou Saint-Jean au désert. La Visitation. La

fontaine de Saint-Philippe et Betsour. Hébron et la vallée de Mambré. Bethléem. La Grotte sacrée. Environs de Bethléem. Le tombeau de Rachel et le puits des Mages. Saint-Sabas et la mer Morte. La fontaine d'Élisée et le Jourdain. Jéricho. Le ballet des Arabes et leurs usages de société. Le mont de la Quarantaine. Le chemin de Jéricho. Béthanie. La résurrection de Lazare. Retour à Jérusalem.......................................................... 2 fr.

201. DARCEL. — BEAUX-ARTS. LES ARTISTES normands au Salon de 1864, par ALFRED DARCEL, attaché à la conservation des Musées impériaux. In-16 de 48 pages. Peinture, dessins, aquarelles, miniatures, porcelaines, architecture, gravure, lithographie.................. 1 fr.

202. DEMARSY. — ARMORIAL des évêques de Noyon, par ARTHUR DEMARSY, conservateur du musée de Compiègne. In-8° de 20 pages avec 2 planches de blasons............ 1 fr. 75 c.

203. DEMMIN. — SOUVENIRS de voyage et causeries d'un collectionneur, ou Guide artistique pour l'Allemagne, par AUGUSTE DEMMIN. In-12 de 507 pages. — Introduction. Baden-Baden, Ulm, Sigmaringen, Augsbourg, Munich, Nuremberg, Ratisbonne, Landshut, Bamberg, Dresde, Meissen, Weimar, Eisenach, Marburg, Wurtzbourg, Francfort-sur-le-Mein, Geisenhein, Cologne. Description complète de ces villes, avec leurs églises, couvents, chapelles, châteaux, hôtels de ville, musées, et vieilles traditions et légendes qui se lient aux villes et aux monuments décrits.......................................................... 7 fr. 50 c.

204. DEMOGEOT. — HISTOIRE de la littérature française depuis ses origines jusqu'à nos jours, par J. DEMOGEOT, professeur de rhétorique au Lycée impérial Saint-Louis. Cinquième édition. In-12 de XIII-678 pages. — Première période, les origines : Les Celtes et les Ibères, la Gaule grecque et romaine, l'invasion germanique en Gaule, la Gaule chrétienne, Charlemagne, langue française. — Deuxième période, le moyen âge : Société féodale, jongleurs et trouvères, formation des chants épiques, cycles épiques, décadence de l'esprit féodal et des chants épiques, poésie lyrique du Midi, les troubadours, société cléricale au moyen âge, ses travaux, l'histoire dans les cloîtres et hors des cloîtres, le drame dans l'église, le théâtre hors de l'église, confréries, XV<sup>e</sup> siècle.— Troisième période, la renaissance : La renaissance et l'éloquence au XVI<sup>e</sup> siècle, le droit romain et la philosophie morale, pamphlets et mémoires au XVI<sup>e</sup> siècle, poésie, tentative et accomplissement de la réforme littéraire. — Quatrième, cinquième et sixième périodes, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : Influence de l'Espagne, théâtre, philosophie, éloquence sous Richelieu; théâtre, poésie, éloquence et philosophie sous Louis XIV; prédicateurs et moralistes. Voltaire et Jean-Jacques Rousseau, la réforme modérée, etc........................ 4 fr.

205. DESCHAMPS DE PAS. — LES ÉGLISES des Jésuites à Saint-Omer et à Aire-sur-la-Lys, par L. DESCHAMPS DE PAS, ingénieur des ponts et chaussées, correspondant des Comités historiques. In-4° de 23 pages et de 3 planches représentant les deux églises des jésuites et le bailliage d'Aire. Le portail de ces églises est d'une fort curieuse architecture, que pourraient étudier avec profit ceux de nos architectes qui construisent des églises nouvelles et qui détestent le style ogival.

206. DES MOULINS. — LA PATINE des Silex travaillés de main d'homme, et quelques recherches sur les questions diluviale et alluviale, par CHARLES DES MOULINS, président de la Société linnéenne de Bordeaux. In-8° de 30 pages. — Gisement des silex ouvrés en Périgord, leurs couleurs, la patine, croûte naturelle des silex, historique de la discussion, le déluge historique, traces du déluge historique dans la vallée de la Dordogne, témoignages de quelques savants à l'appui de la discussion ci-dessus.

207. DES SALLES. — ÉVESCHÉ de Saint-Malo, anciennes réformations. Reproduction textuelle d'un manuscrit ayant appartenu à M. CHARLES CUNAT, et montre de 1472 de l'archidiaconé

de Dinan. Documents inédits publiés par HENRI DES SALLES. In-8° de XII-328 pages. — Origine des documents. État des nobles de la Martinique. Première réformation de l'Évesché de Saint-Malo, 1423 et 1513; l'extrait des rolles, par René Le Felle, procureur de Dinan, et Bertrand Sevestre, lieutenant au dit lieu. Seconde réformation, 1513. Montre de 1472 de l'archidiaconé de Dinan. Table alphabétique des noms des commissaires employés à la première réformation, des noms relevés dans les réformations et la montre, des paroisses aux réformations.......................................................... 10 fr.

208. DES VERGERS. — L'ÉTRURIE ET LES ÉTRUSQUES, ou dix ans de fouilles dans les Maremmes toscanes, par NOEL DES VERGERS, correspondant de l'Institut, membre de plusieurs sociétés savantes. Deux volumes in-8° de 315 et 464 pages, avec un atlas in-folio de 40 planches dont 20 coloriées, représentant des peintures murales, des amphores, des bijoux et autres objets et fragments trouvés dans les fouilles. — Introduction. — Première partie : les Maremmes. — Deuxième partie : les Étrusques, origines, formation de la confédération des douze cités, la confédération des Étrusques dans les plaines du Pô, les Étrusques en Campanie, premières relations commerciales de l'Étrurie, commerce maritime et commerce intérieur, constitution politique, système religieux des Étrusques et premier développement des arts en Étrurie. — Troisième partie, histoire de l'Étrurie : l'Étrurie depuis la fondation de Rome jusqu'à l'avénement de Servius Tullius, colonies étrusques dans la mer Tyrrhénienne, guerre de Porsenna, les Étrusques de la Campanie en lutte contre les colonies grecques, tableau de l'Étrurie centrale à l'époque de la dissolution de la confédération, etc. — Cet important ouvrage, volumes et atlas.......................................................... 150 fr.

209. DIE BASILIKEN des Christlichen Roms (les basiliques de Rome chrétienne). Un volume in-folio de 50 planches gravées. Plans, coupes, vues intérieures et extérieures, mosaïques, etc. 45 fr.

210. DISDIER. — RECHERCHES historiques sur saint Léonce, évêque de Fréjus et patron du diocèse, par l'abbé J.-B. DISDIER, vicaire à Draguignan. In-8° de 176 pages. — Introduction. Première partie, les origines : origines de l'église de Fréjus et de saint Léonce. — Deuxième partie, les monuments historiques : Saint Léonce, évêque de Fréjus, les monastères de Provence et les papes. — Troisième partie, les traditions : apostolat de saint Léonce en Germanie, saint Léonce honoré comme confesseur et, plus tard, comme martyr; la légende du martyre de saint Léonce, les deux saints Léonce. Résumé chronologique, notes, éclaircissements et pièces justificatives.......................................................... 3 fr.

211. DROUYN. — LA GUIENNE militaire. Histoire et description des villes fortifiées, forteresses et châteaux construits dans le pays qui constitue actuellement le département de la Gironde, pendant la domination anglaise, par LÉO DROUYN, membre de l'Académie impériale des sciences de Bordeaux. Livraisons 43 à 48. Grand in-4°. Chaque livraison se compose de 3 gravures à l'eau-forte, et de une ou deux feuilles de texte. — L'ouvrage complet aura 50 livraisons. Son prix est porté à.......................................................... 200 fr.

212. DUMESNIL. — VOYAGEURS français en Italie, depuis le XVI<sup></sup>e siècle jusqu'à nos jours, par J. DUMESNIL, auteur de « l'Histoire des plus célèbres amateurs ». In-12 de IV-356 pages. — F. Rabelais (1535-1537). Michel de Montaigne (1580-1581). André Félibien (1647-1649). Le sieur de Saint-Disdier (1672-1674). Dom Bernard de Montfaucon (1698-1701). Charles de Brosses (1739-1740). L'abbé Barthélemy (1755-1757). Charles-Victor de Bonstetten (1800). Paul-Louis Courier (1798-1812). Frédéric Lullin de Château-vieux (1812-1813). — Le mont Palatin à Rome, son histoire : édifices publics, palais, temples construits sur le mont Palatin depuis Romulus jusqu'à l'établissement de l'empire; habitations particulières, panorama des monuments antiques de Rome.......................................................... 3 fr. 50 c.

213. DURAND. — CHAPELLE de la Sainte-Vierge en l'église de Saint-Père, à Chartres. Explication de la nouvelle décoration, par PAUL DURAND. In-8° de 46 pages et d'une planche représentant la Vierge et l'enfant Jésus, projet de vitrail pour la chapelle de l'église Saint-Père. — Peintures formant quatre séries : mystères de la Trinité, de l'Incarnation et de la Rédemption; promesses, annonces du Messie; vertus opposées aux vices et fins dernières; symboles, attributs concernant la Vierge........................................................ 1 fr.

214. FALISE. — CÉRÉMONIAL romain et cours abrégé de liturgie pratique, comprenant l'explication du Missel, du Bréviaire et du Rituel, à l'usage des églises qui suivent le rite romain, par l'abbé FALISE. Troisième édition, mise dans un ordre nouveau et considérablement augmentée. In-8° de 360 pages. — Première partie : Cérémonial romain; cérémonies de la messe basse, observations générales, cérémonial des offices dans les petites églises, des fonctions annuelles ou cérémonial de Benoît XIII, cérémonial des offices dans les grandes églises, des messes solennelles, fonctions solennelles annuelles, cérémonial des offices pontificaux. — Deuxième partie : De la rubrique et de ses sources, des livres liturgiques, des décrets de la Congrégation des rites, de la messe en général, des parties de la messe en particulier, rubriques générales du Bréviaire, rapport des offices entre eux, rubriques du Missel et du Bréviaire appliquées au calendrier universel, journal liturgique, des fêtes spéciales, des sacrements, des fonctions pastorales annexées aux sacrements, formules des actes à insérer sur les registres des paroisses, des confréries, etc.................................................. 6 fr.

215. FOURNIER. — VOYAGE à Rome et dans quelques villes d'Italie, par l'abbé FOURNIER, curé de Saint-Nicolas de Nantes, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 151 pages. — Lyon et Marseille. Rome et ses grandeurs, Saint-Pierre, Saint-Paul-Hors-les-Murs, Sainte-Marie-des-Anges, Saint-Pierre-in-Vincoli, le Vatican, les Loges et les Chambres de Raphaël, la chapelle Sixtine, la Bibliothèque vaticane. Palais divers. Le Pincio. Monuments d e ome païenne. Quelques mots d'archéologie. Excursions à Tivoli, Frascati, Albano, Castel-Gandolfo, etc. Des anciens monuments chrétiens de Rome, archéologie. Catacombes, églises de Saint-Clément, de Saint-Jean-de-Latran, le Baptistère de Constantin. La Scala-Santa, Sainte-Marie-Majeure. Les reliques et les chaînes de Saint-Pierre, prison Mamertine. Quelques mots des monuments charitables. Statistique.................................................. 2 fr.

216. FUSTEL DE COULANGES. — LA CITÉ ANTIQUE. Étude sur le culte, le droit, les institutions de la Grèce et de Rome, par FUSTEL DE COULANGES, professeur d'histoire à la Faculté des lettres de Strasbourg. In-8° de 525 pages — De la nécessité d'étudier les plus vieilles croyances des anciens pour connaître leurs institutions. Antiques croyances : sur l'âme et sur la mort, le culte des morts, le feu sacré, la religion domestique. La famille : le mariage chez les Grecs et chez les Romains, de la continuité de la famille, de l'adoption et de l'émancipation, de la parenté, droits de propriété et de succession; l'autorité dans la famille, la « gens » à Rome et en Grèce. La cité : nouvelles croyances religieuses, la ville, les dieux et la religion de la cité, la loi, le patriotisme, les droits des gens. Les révolutions : patriciens et clients, les plébéiens, changements dans la constitution de la famille, la plèbe entre dans la cité, révolutions de Sparte. Le régime municipal disparaît, la philosophie change les principes et les règles de la politique, la conquête romaine. Le christianisme change les conditions du gouvernement. — Ce volume.................................................. 7 fr.

217. GAUME. — TRAITÉ du Saint Esprit, comprenant l'histoire générale des deux esprits qui se disputent l'empire du monde et des deux cités qu'ils ont formées, avec les preuves de la divinité du Saint-Esprit, la nature et l'étendue de son action sur l'homme et sur le monde, par Mgr GAUME, protonotaire apostolique. Deux volumes in-8° de 547 et 686 pages. — Premier

volume : L'esprit du bien et l'esprit du mal. Division du monde surnaturel. Dogme qui a donné lieu à la division du monde surnaturel. Conséquences de cette division. La cité du bien et la cité du mal. Le roi de la cité du bien. Les princes de la cité du mal. Les citoyens des deux cités. Histoire religieuse des deux cités. Histoire sociale des deux cités. Histoire politique des deux cités. Histoire contemporaine des deux cités. Le spiritisme. — Deuxième volume : Divinité du Saint-Esprit. Preuves diverses de la divinité du Saint-Esprit. Procession du Saint-Esprit. Histoire du « Filioque ». Mission du Saint-Esprit. Le Saint-Esprit dans l'Ancien Testament, promis et figuré, prédit et préparé. Le Saint-Esprit dans le Nouveau Testament; ses créations : la sainte Vierge, Notre-Seigneur, l'Église, le chrétien. Dons du Saint-Esprit. Les béatitudes et les fruits. Le culte du Saint-Esprit. — Les deux volumes. 12 fr.

218. GEBHART. — Praxitèle. Essai sur l'histoire de l'art et du génie grecs, depuis l'époque de Périclès jusqu'à celle d'Alexandre, par Émile Gebhart, membre de l'École française d'Athènes. Ouvrage publié sous les auspices de M. Duruy, ministre de l'Instruction publique. In-8° de 302 pages. — La sculpture idéaliste, expression de la vie invisible de l'âme, au moyen de la vie du corps. L'art grec avant Praxitèle. Vie de Praxitèle, ses œuvres et son école. Les dieux de Praxitèle. Le groupe des Niobides. Les arts et l'esprit public au temps de Praxitèle. Lysippe et la décadence de la sculpture après Praxitèle. Conclusion............. 5 fr.

219. GOGUEL. — Hommes connus dans le monde savant en France et à l'étranger, nés ou élevés à Montbéliard. Études, analyses, appréciations d'après leurs ouvrages, leurs notes, des documents authentiques, des pièces inédites, des renseignements intimes; par G. Goguel, pasteur. In-12 de viii-710 pages. — Introduction : but de l'ouvrage, la France protestante. — Études sur les Cuvier, Laurillard, Duvernoy, les frères, fils et neveu Parrot, Fallot, Ackermann, etc. Notes et appendices. — Paraîtront prochainement : « Hommes éminents d'Angleterre, d'Allemagne, de France et de Suisse. » — Ce volume.............................. 6 fr. 50 c.

220. GOURGUES (de). — Le Dragon de Bergerac. Étude sur une question relative à la vie de saint Front, par le vicomte de Gourgues, membre des Comités historiques. In-8° de 128 pages et de 6 planches représentant des monnaies, des sceaux, des aigles et des fragments romans trouvés à Saint-Front de Périgueux............................................. 3 fr.

221. GUARDIA. — Le Voyage au Parnasse de Michel Cervantes, traduit en français pour la première fois, avec une notice biographique, une table des auteurs cités dans le poëme, et le fac-similé d'un autographe inédit de Cervantes, par J.-M. Guardia, bibliothécaire adjoint à l'Académie impériale de médecine. In-16 de clxxvi-260 pages. — Avant-propos. — Vie de Cervantes. Notes sur la vie. — Introduction. — Le voyage au Parnasse. Dédicace. Sonnet : l'auteur à sa plume. Notice sur l'autographe inédit de Cervantes, reproduit dans ce volume. 5 fr.

222. HAHN-HAHN (de). — Les Pères du désert, par la comtesse Ida de Hahn-Hahn. Ouvrage traduit de l'allemand, en français, avec l'autorisation de l'auteur, par J. Turck. Deux volumes in-12 de viii-314 et 334 pages. — Premier volume : Le christianisme dans la liberté. Le culte chrétien. Fêtes et pénitences. Le Bosphore et le Nil. Les solitaires. Le désert. Paul de Thèbes. Saint Antoine. Saint Hilarion. Paul le simple. Saint Ammon, abbé de Nitrie. Saint Pacôme, abbé de Tabenne. Sérapion le Sindonite. Saint Arsène. Le bienheureux Moïse. Frères Valens, Éro, Ptolomée. — Second volume : Saint Éphrem le Syrien. Sainte Macrine. Les bienheureuses Marana et Cyra. Sainte Thaïs. Sainte Pélagie. Saint Siméon Stylite. Saint Nilus. Saint Jean Climaque. Les filles des Gracques. Sainte Marcella. Les bienheureuses Fabiola et Paule. Les deux Mélanie. — Les deux volumes.......................................... 5 fr.

223. — HALLÉGUEN. — L'Armorique bretonne, celtique, romaine et chrétienne, ou les Origines

armorico-bretonnes, par le Dr E. HALLÉGUEN, président de l'Association des médecins du Finistère. Tome premier. Armorique romaine et chrétienne. In-8° de CVI-478 pages. — Préface. Exposé général de l'Armorique romaine et chrétienne. Coup d'œil sur l'histoire de la basse Armorique aux Ve et VIe siècles. Essai sur les origines historiques et chrétiennes de l'Armorique bretonne : époques gallo-romaine, armoricaine, armorico-bretonne; Grégoire de Tours, premier historien des Bretons. Généralités géographiques. Comtes et comtés, préfectures et évêchés. Monastères et ermitages dans toute la basse Armorique. État de l'histoire de la Bretagne avant les bénédictins. Appendice : dignités de l'empire d'Occident, division administrative de la Gaule sous les Romains et après la chute de l'Empire. Concile de Vannes en 465. Table de l'analyse historique du cartulaire inédit de Landévennec. Chartes diverses. — Ce premier volume, qui sera prochainement suivi d'un second et dernier............ 6 fr.

224. HENRY et LORIQUET. — CORRESPONDANCE du duc de Mayenne, publiée sur le manuscrit de la Bibliothèque de Reims, par E. HENRY, membre honoraire de l'Académie de Reims, et CH. LORIQUET, bibliothécaire de la ville. Tome deuxième. In-8° de 411 pages. — Ce volume, 8 fr.; les deux..... ........................................................ 16 fr.

225. JOUVE. — NOTES archéologiques sur quelques églises nouvellement bâties, ou actuellement en construction, dans quelques églises de Lyon et dans les environs, par l'abbé JOUVE, chanoine de Valence, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 14 pages. — Église romano-byzantine de Couzon; église ogivale d'Anse; nouvelle église de Saint-Pierre, à Mâcon, en style roman de la dernière période.

226. JUBINAL. — ÉTUDES nouvelles sur un vieux poëte. — Rutebeuf, par ACHILLE JUBINAL, député au Corps législatif. In-8° de 16 pages.

227. LABORDE (de). — NOTE sur la nécessité de publier la nouvelle édition des Chroniques de JEAN FROISSART, annoncée depuis trente ans, par le comte L. DE LABORDE, membre de l'Institut. In-8° de 11 pages.

228. LAFFINEUR. — UNE VISITE à Notre-Dame de Noyon, ou Description sommaire de la cathédrale de Noyon et de ses dépendances, par l'abbé LAFFINEUR, supérieur du petit séminaire de Noyon. In-8° de 3 planches, d'un plan de la cathédrale et de ses dépendances, avec 134 pages de texte. — Histoire de l'église. Plan de la cathédrale, description extérieure et intérieure de Notre-Dame. Dépendances de l'église. Dallage, pierres tombales. Notes. 2 fr.

229. LAFORGE. — LA VIERGE, type de l'art chrétien. Histoire, monuments, légendes, par ÉDOUARD LAFORGE. In-4° de XII-357 pages et de 6 portraits de la Vierge, dans les catacombes et aux XIe, XIVe, XVe, XVIe et XVIIe siècles. — Vie de la Vierge racontée par les beaux-arts : Mission de Marie, prédiction biblique annonçant la naissance de la Vierge, vision apocalyptique concernant la Vierge. Culte de la Vierge, premiers monuments consacrés à la Vierge, dans les catacombes, au moyen âge. Antiquité et généralité du culte de Marie. Produits de l'art utiles à la religion; motifs de l'admission dans les temples des statues et des peintures religieuses; comparaison des œuvres de l'art grec avec celles de l'art moderne, sous le rapport de la morale; effigie de la Vierge sur les monnaies. Antiquité de certaines images de la Vierge, peintures nombreuses, madones remarquables, images de la Vierge en Orient. Vierges sous les Grecs et sous les Byzantins, au Ve siècle, sous différents costumes, sous Cimabüe et son école, sous Raphaël et les modernes. Empressement de l'art à représenter Marie Immaculée, etc. — Ce beau volume, de l'imprimerie Perrin......................................... 25 fr.

230. LAGARDE. — CHRONIQUE de Maître Guillaume de Puylaurens sur la guerre des Albi-

geois (1202-1272), traduite du latin, avec une introduction et des notes, par CHARLES LAGARDE, professeur d'histoire, membre de la société archéologique de Béziers. In-12 de XXXIV-354 pages. — Introduction. Prologue. Saint Bernard, abbé de Clairvaux, maudit le château de Verfeil. Château de Lavaur occupé par les hérétiques. Discussion soutenue par l'évêque d'Alby sur l'apostasie de Pierre de Berens. Généalogie des très-illustres comtes de Toulouse. Fulcrand, évêque de Toulouse. Débats solennels à Montréal. Origine de l'ordre des Frères-Prêcheurs. Pierre, roi d'Aragon, épouse Marie de Montpellier. Prise de Béziers. Soumission de Carcassonne. Siége et prise de la forteresse de Lavaur. Siége de Castelnaudary. Massacre de la milice toulousaine. Pierre de Bénévent, cardinal, est envoyé comme légat pour traiter de la paix, etc. . . . . . . . . . . 2 fr. 50 c.

231. LANGLOIS. — SOUVENIRS du pèlerinage à Pouy-Saint-Vincent-de-Paul (24 avril 1864). Inauguration de la chapelle et de l'hospice construits au lieu où est né saint Vincent de Paul, par ALPHONSE LANGLOIS. In-18 de 51 pages et d'une planche. . . . . . . . . . . 50 c.

232. LA PORTE (de). — TRÉSOR HÉRALDIQUE d'après d'Hozier, Ménétrier, Boisseau, etc., comprenant : 1° la clef du blason et des armoiries; 2° le livre d'armes des familles illustres de France; 3° le recueil des armoiries des villes et des provinces, par A. DE LA PORTE, membre de plusieurs sociétés archéologiques. In-12 de XIV-320 pages, avec de nombreux dessins dans le texte. — Les clefs du blason : avertissement sur l'origine des armoiries. — Première partie de l'écu : des divisions et des émaux de l'écu, des figures du blason, des attributs des figures. — Deuxième partie, pièces dont on entoure l'écu : timbre, supports, devises, ordres, ornements des dignités. — Troisième partie : index alphabétique des termes de blason. — Quatrième partie : édits, règlements et ordonnances concernant les armoiries. Le livre d'armes des familles illustres de France. Armoiries des principales villes de France. Aperçu historique et géographique. . . . . . . . . . . 2 fr.

233. LASTEYRIE (de). — OBSERVATIONS critiques sur le Trésor de Conques et sur la description qu'en a donnée M. DARCEL, par F. DE LASTEYRIE, membre de l'Institut. In-8° de 23 pages.

234. LE BRUN-DALBANNE. — LE TRÉSOR de la cathédrale de Troyes, par LE BRUN-DALBANNE. In-8° de 43 pages et de 5 planches, représentant un coffret en ivoire, des émaux, une aumonière, sous leurs faces différentes. — Sculptures, reliquaires, émaux détachés, anneau, crosse et calice de l'évêque Hervée; coffrets et aumonières des comtes de Champagne.

235. LE LIÈVRE DE LA MORINIÈRE. — LES ROIS à Vannes. Représentation bretonne des rois mages. Notice, par M. LE LIÈVRE DE LA MORINIÈRE, contrôleur des postes. In-8° de 8 pages. . . . . . . . . . . 75 c.

236. LE LIÈVRE DE LA MORINIÈRE. — NOTICE historique sur les Postes en France, depuis leur origine jusqu'en 1789, par LE LIÈVRE DE LA MORINIÈRE. In-8° de 28 pages. 1 fr. 50 c.

237. LÉVÊQUE.— LE SPIRITUALISME dans l'art, par CHARLES LÉVÊQUE, professeur de philosophie au Collége de France. In-12 de XXIV-184 pages. — Introduction. — Première étude : Le Spiritualisme dans la sculpture. — Deuxième étude : Un sculpteur spiritualiste, Charles Simart. — Troisième étude : Le spiritualisme dans la peinture, un peintre spiritualiste et philosophe, Nicolas Poussin. — Appendice : Les origines platoniciennes de l'esthétique spiritualiste . . . . . . . . . . . 2 fr. 50.

238. LINAS (de). — ORFÉVRERIE mérovingienne. Les Œuvres de saint Éloi et la verroterie cloisonnée, par CHARLES DE LINAS. Grand in-8° de 131 pages et de 9 planches. — Considérations préliminaires et diverses. Documents historiques : attribution du calice de Chelles à

saint Éloi par plusieurs autorités; manuscrits et procès-verbaux. Observations sur la gravure du calice : talents artistiques des chanoinesses de Maubeuge, hachures héraldiques employées pour exprimer les couleurs. Description du calice : matières qui le constituent, dimensions, ornementation, caractère d'antiquité, monuments divers, contemporains du calice de Chelles. Appréciations de du Saussay et de Dom Martène, système de M. l'abbé Texier. Œuvres diverses attribuées à saint Éloi, considérations sur « l'Opus inclusorium ». Caractère spécial de l'orfévrerie durant la période mérovingienne, historique de la verroterie cloisonnée. Nature des substances montées en serticlos sur les œuvres d'orfévrerie barbare; les barbares ont-ils pratiqué l'orfévrerie? « Phaleræ pectorales » des barbares. — Mémoire définitif et digne de l'Académie des inscriptions et belles-lettres sur cette difficile question de l'orfévrerie mérovingienne. — Colorié, 21 fr.; en noir.......................................... 12 fr.

239. LONGUEMAR (de). — COMPTE RENDU du Congrès archéologique de Fontenay-le-Comte, fait à la société des Antiquaires de l'Ouest, le 23 juin 1864, par M. DE LONGUEMAR, vice-président. In-8° de 40 pages.................................................. 75 c.

240. MAES et WEALE. — ALBUM photographique des objets d'art religieux du moyen âge et de la renaissance, exposés à Malines en 1864, par J. MAES; texte descriptif par W.-H. WEALE. — Cet album se composera de 58 planches in-folio, représentant 120 objets principaux de sculptures en ivoire, marbre, bois; de dinanderies, lutrins, chandeliers pascals, couronnes de lumière; d'orfévreries diverses, reliquaires, ostensoirs, crosses abbatiales, chrismatoires, etc. Les planches seront accompagnées d'un texte descriptif et explicatif par James Weale. — L'ouvrage complet.......................................................... 210 fr.

241. MARTIGNY. — EXPLICATION d'un sarcophage chrétien du Musée lapidaire de Lyon, par l'abbé MARTIGNY, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 64 pages et d'une planche représentant le sarcophage. — Notice préliminaire sur les sarcophages chrétiens en général, et sur ceux de la Gaule en particulier. Description du sarcophage du musée de Lyon : résurrection de Lazare, guérison du paralytique, prédiction du reniement de saint Pierre, guérison d'un aveugle, Job................................................ 2 fr. 50

242. MARTIN. — LE PÈLERINAGE de Sainte-Anne d'Auray, suivi d'une notice historique sur les environs, par le P. ARTHUR MARTIN, de la compagnie de Jésus. In-32 de 288 pages et de 5 planches. — Découverte de la statue miraculeuse. Fondation de la chapelle. Pèlerinages. Miracles. Notice sur ce qu'il y a de plus remarquable dans les environs de Sainte-Anne : Notre-Dame de Bethléem. Kerloi. La chapelle Saint-Michel-du-Mont. La Chartreuse. Chapelle expiatoire du champ des Martyrs. Ville d'Auray............................ 1 fr. 25.

243. MATHIEU. — LES GRANDES PROCESSIONS à Marseille depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, par JOSEPH MATHIEU. In-18 de 104 pages. Mémoire intéressant pour la liturgie dramatique.

244. MAUREL. — GUIDE pratique de liturgie romaine, par le P. ANTONIN MAUREL, de la compagnie de Jésus. In-12 de XVI-451 pages. — Première partie, notions générales : origine et définition de la liturgie, droit de liturgie, langue et livres liturgiques, décrets des Congrégations. — Deuxième partie, notions particulières et pratiques : édifices liturgiques et objets sacrés employés dans la célébration du saint sacrifice et des offices; sacrements, sacramentaux, bréviaire ou heures canoniales; fêtes, reliques et saintes images; culte des bienheureux; bénédictions, processions, prédications, chant liturgique. Cimetières, tombeaux, épitaphes, funérailles.............................................................. 3 fr.

245. MAZIÈRE. — RECHERCHES historiques sur le canton de Ribécourt, arrondissement de Compiègne (Oise), par LEON MAZIÈRE. Bailly, Carlepont et Chevincourt. Trois brochures in-8° de 15, 20 et 23 pages. — Ensemble ........................................ 3 fr.

246. MAZIÈRE. — RECHERCHES historiques sur le canton de Ribécourt, arrondissement de Compiègne, par LÉON MAZIÈRE. Cambronne. In-8° de 46 pages .................... 2 fr.

247. MELLEVILLE. — LE PASSAGE de l'Aisne par Jules César, l'assiette de son camp et la situation de Bibrax. Nouvelles recherches sur ces divers points de la guerre des Gaules, par MELLEVILLE, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 46 pages, avec une carte du passage de l'Aisne et du champ de bataille de Jules César à Saint-Thomas (Aisne). — Historique. Lieu de rassemblement des Belges. Passage de l'Aisne par Jules César. Emplacement du camp. Marche des Belges sur le camp de César, situation de leur campement. Emplacement du camp de Titurius. Lieu du combat de l'arrière-garde belge. Résumé .................... 2 fr.

248. MÉMOIRES de la Commission des antiquités du département de la Côte-d'Or. Tome sixième. Première et deuxième livraisons. 1862-1863. In-4° de LXVI-212 pages et de 14 planches représentant le plan et la façade de la Sainte-Chapelle de Dijon, des détails d'intérieur et d'architecture, l'ostensoir de la Sainte Hostie, le tombeau de Gaspard de Saulx, seigneur de Tavannes, et les peintures murales de l'Église de Bagnot. — Compte rendu des travaux de la Commission, par M. MIGNARD, secrétaire. Essai historique sur la Sainte-Chapelle de Dijon, par J. D'ARBAUMONT, membre titulaire. Pièces justificatives et additions. Un épisode de l'histoire municipale de Dijon, par M. GRASSET, membre titulaire. Rapport à M. HENRI BAUDOT, président, sur les fouilles exécutées au plateau dit de « Landunum », en 1863, par LUCIEN COUTANT, associé correspondant. Note explicative de l'inscription découverte dans les fouilles, faites en janvier 1863, aux thermes gallo-romains du bourg de Vertaut, ou « Landunum », par E. PROTAT. Rapport sur les peintures murales de l'église de Bagnot, par H. BAUDOT, président. — Chaque livraison .......................................................... 5 fr.

249. MÉMOIRE sur le déplacement de l'Hôtel-Dieu d'Angers. In-16 de 15 pages.

250. MÉMOIRES de la Société impériale archéologique du midi de la France. Tome VII. Années 1853 à 1860. In-4° de VI-394 pages, avec 13 planches et cartes représentant sainte Marthe et la tarasque, la vingt-sixième stalle du chœur de Sainte-Marie d'Auch; le plan des cryptes de la basilique de Saint-Saturnin, leur coupe; la façade orientale du mausolée de saint Thomas d'Aquin; le plan du grand préau des Jacobins; la carte des ruines romaines du Dahra (Algérie); les pierres tombales de Longrua de Arocha, abbesse de Goujon, et de Bernard de Rupé, à Goujon; l'église de Rieux; la façade et la piscine de l'église de Cazères. — Essai iconographique sur sainte Marthe, par l'abbé CANÉTO. Inscriptions romaines, par A. DU MÈGE. Les cryptes de Saint-Saturnin, par A. D'ALDÉGUIER. Les ruines de Pompéiopolis, par LOUIS BUNEL. Notice sur l'église des dominicains de Toulouse, par A. MANAVIT. Monographie de l'abbaye de Granselve, par JOUGLAR. Notice sur les antiquités de Mimizan, par le vicomte DE LAPASSE. Études d'histoire et d'archéologie sur l'invasion de l'Afrique septentrionale par les Romains, par AZÉMA DE MONTGRAVIER. Visite au camp romain nouvellement découvert à Saint-Porquier, par DEVALS aîné. — Ce volume ........................................ 20 fr.

251. MILSAND. — L'ESTHÉTIQUE anglaise. Étude sur M. JOHN RUSKIN, par J. MILSAND. In-12 de XII-180 pages. — Préface. — Quelques aperçus sur les trois formes de poésie nommées les beaux-arts, et sur la longue enfance de l'esthétique. Où la peinture était arrivée sous l'influence des idées qu'on s'était faites de l'art. Le réveil de l'imagination au commencement de notre siècle. Les conséquences différentes où il a abouti en France et en Angleterre. M. Ruskin : ses

idées sur la renaissance et ses écrits sur l'architecture et sur la peinture; la part qu'il y a faite au beau, à l'imagination et à la vérité. En quoi il a réussi, en quoi il a échoué.... 2 fr. 50

252. MONTLAUR (DE). — LA VIE et le Rêve, par le marquis E. DE MONTLAUR. In-12 de VIII-490 pages. Livre de poésie et de bon sens à la fois.

253. MONTROND (DE). — LES ARCHITECTES et les sculpteurs les plus célèbres, par MAXIME DE MONTROND. In-12 de XVIII-190 pages et d'une planche. Troisième édition. — Ervin de Steinbach (XIII[e] siècle). Pierre de Montereau (XIII[e] siècle). Jean de Pise (12...1320). Arnolfo di Lapo (1332-1400). Giotto (1266-1336). Brunelleschi (1377-1444). Michel-Ange (1474-1564). Germain Pilon (1515). Jean Goujon (1520-1572). Philibert Delorme (15...1577). D. Fontana (1543-1607). Bernini (1598-1680). P. Puget (1722). Soufflot (1714-1781). Canova (1747-1822)........................................................................ 85 c.

254. NOTICE descriptive de l'église de Montfort-l'Amaury (Seine-et-Oise), et de ses vitraux. In-8° de 16 pages........................................................ 50 c.

255. ORGANISATION de la Société d'agriculture, des sciences, arts et belles-lettres du département de l'Aube. Cinquième édition. In-8° de 85 pages.

256. PÉHANT. — CATALOGUE méthodique de la Bibliothèque publique de la ville de Nantes, par ÉMILE PÉHANT, conservateur de la Bibliothèque de Nantes. Trois volumes grand in-8° de XXIV-665, 674 et 688 pages. — Premier volume : sciences religieuses, philosophiques et sociales. Second volume : sciences naturelles, exactes et occultes; arts. Troisième volume : belles-lettres. — Ces trois volumes.......................................... 24 fr.

257. PEIGNÉ-DELACOURT. — RECHERCHES sur divers lieux du pays des Silvanectes. Études sur les anciens chemins de cette contrée, gaulois, romains, gaulois romanisés et mérovingiens, par PEIGNÉ-DELACOURT, membre de plusieurs sociétés savantes, In-8° de 112 pages... 3 fr.

258. PETIT. — NOTICE sur Château-Renard (Loiret) et ses châteaux, par PETIT, avocat, juge de paix du canton de Château-Renard. In-8° de II-128 pages et de 10 planches représentant l'église et les châteaux de Château-Renard. — Origine de Château-Renard, ses châteaux et ses seigneurs, statistique et description, organisation judiciaire, instruction, viabilité, commerce, industrie, cultes, communautés religieuses, abbayes, prieurés. Notes et pièces justificatives.................................................................. 3 fr.

259. PIERRET. — MANUEL d'archéologie pratique, par l'abbé TH. PIERRET, docteur en théologie, archiprêtre de Rethel. In-8° de XVI-534 pages. — Avant-propos. — Première partie, de la construction des églises : nécessité pour les ecclésiastiques d'étudier l'archéologie sacrée, but que se propose l'auteur de ce livre. Emplacement des églises, leur isolement, leur style et leur orientation. De leurs plan, dimensions, proportions, beauté et solidité. Toit, voûte, pavé, nefs, portes, fenêtres et colonnes des églises. Endroit où doivent être placés les chantres. Matière, forme, gradins, dimension et emplacement des autels. Autels portatifs. Sacristie et ameublement. Fonts baptismaux. — Deuxième partie, de l'ameublement des églises : richesses des anciennes églises, principe d'unité à suivre dans l'ameublement des églises, mobilier d'une chapelle des catacombes, mobilier d'une église du XIII[e] siècle, et celui d'une église du XVI[e]. Confessionnaux, chaire, etc. — Troisième partie, de la décoration des églises : sentiment du beau, art chrétien, unité. Sculpture, règles à suivre touchant les statues. Peinture murale, vitraux, boiseries. — Appendices : des cimetières, de l'orgue. — Ce volume......... 5 fr.

260. PIERRON. — HISTOIRE de la littérature grecque, par ALEXIS PIERRON, professeur au lycée

Louis-le-Grand. Troisième édition. In-12 de VII-580 pages. — Préliminaires. La poésie grecque avant Homère. Homère. Poésies élégiaques, ïambique, choliambique. Lyriques éoliens et doriens. Pindare. Théologiens et philosophes poëtes. Premières compositions en prose. Origines du théâtre grec. Décadence de la tragédie. Ancienne comédie. Autres poëtes du siècle de Périclès. Ancienne éloquence politique. Sophistes. Orateurs de la fin du Ve siècle avant J.-C. Orateurs du IVe siècle avant J.-C. Comédie moyenne. Comédie nouvelle. Littérature alexandrine et littérature sicilienne. Écrivains des trois derniers siècles avant J.-C. Écrivains grecs contemporains d'Auguste et des premiers empereurs. Écrivains du siècle des Antonins. Philosophes alexandrins. Historiens et sophistes du troisième siècle. École d'Athènes.. 4 fr.

261. PIERRON. — HISTOIRE de la littérature romaine, par ALEXIS PIERRON, professeur au lycée Louis-le-Grand. Troisième édition. In-12 de XII-654 pages. — Langue des Romains. Les cinq premiers siècles de Rome. La prose latine avant Caton. Caton, Ennius, Plaute, Cécilius, Térence. Poëtes comiques contemporains de Térence. Satire, Lucilius. Tragédie, Pacuvius et Attius. L'histoire depuis Caton jusqu'à César. L'éloquence depuis Caton jusqu'à César, et depuis les Gracques jusqu'à Cicéron. Cicéron, ses correspondants. Varron, César, Salluste et Cornélius Népos, Tite-Live. Historiens contemporains de Tite-Live. Autres prosateurs du siècle d'Auguste. Poëtes élégiaques. Ovide, Phèdre, les Sénèque. La satire après Horace. Les deux Pline. L'histoire depuis Tite-Live jusqu'à Tacite. Tacite. Écrivains des deuxième, troisième et quatrième siècles. L'histoire au quatrième siècle. Les derniers prosateurs. Les derniers poëtes........................................................ 4 fr.

262. PIGEON. — NOUVEAU guide descriptif et historique du voyageur dans le Mont-Saint-Michel, par l'abbé E. A. PIGEON, membre de plusieurs sociétés savantes. In-18 de 121 pages et de 4 planches. — La cité. Le monastère. La basilique de l'Archange. Décoration intérieure de l'église avant 1793. Chapelles diverses. Le sanctuaire. Pèlerinages.

263. POETTE. — LÉGENDE de l'église de La-Haut, suivie d'une notice sur la fontaine Saint-Quentin, située dans les bois d'Holnon, par CH. POETTE. In-8° de 19 pages. — Se vend au profit de la restauration de la fontaine Saint-Quentin............................ 50 c.

264. PONTÉCOULANT (DE). — MUSÉE instrumental du Conservatoire de musique. HISTOIRES et anecdotes, par le comte AD. DE PONTÉCOULANT. In-18 de 197 pages. — Musée instrumental. La harpe de Mme de Lamballe. Un tympanon. La harpe de Cousineau. La vielle de Mme Adélaïde. La lyre de Fabry Garat. Le piano de voyage de Beethoven. Le clavecin de Han Roukers. Une épinette de 1617. Un violon bavarois. Le violon de Baillot........................ 2 fr.

265. PRESSENSÉ (DE). — LE PAYS de l'Évangile. Notes d'un voyage en Orient, par EDMOND DE PRESSENSÉ. In-12 de 334 pages et d'une carte de la Palestine. — Avant-propos : les pèlerinages et les voyages en terre sainte, grandes divisions géographiques de la Palestine. Notes de voyage : la Basse-Égypte, Alexandrie, le Caire, les Pyramides, ruines de Memphis. La Palestine : de Jaffa à Jérusalem, la Ville-Sainte, Béthanie, le Mont des Oliviers, la mosquée d'Omar, le Saint-Sépulcre. Bethléem, la Mer-Morte, Hébron, la Samarie, Sichem, le Puits de Jacob, le Carmel, Nazareth et le lac de Tibériade, Tibériade et Banias. — Éphèse, Beyrout, Smyrne, Athènes, Constantinople, le Bosphore; d'Athènes à Venise, le Parthénon. Trois jours dans le Péloponèse, Corfou, Venise, le retour..................................... 3 fr.

266. PROCÈS-VERBAUX de la Commission départementale des antiquités de la Seine-Inférieure. Tome premier. 1818 à 1848. In-8° de VIII-436 pages. — Rapports sur des antiquités, abbayes, constructions romaines, autels, bas-reliefs, cathédrales, églises, chapelles, chapiteaux, cercueils, cirques, châteaux, croix, châsses, camps, dalles tumulaires, peintures à fresques et autres,

dessins divers, fragments de constructions romaines, grilles et portes, inscriptions, monnaies, musées, mosaïques, etc. Notices diverses. Recherches historiques. M. l'abbé Cochet est le principal promoteur et auteur de ce volume qui commence une importante série.

267. RABUT. — HABITATIONS lacustres de la Savoie, par LAURENT RABUT, professeur de dessin, membre de plusieurs sociétés savantes. Un volume in-8° de 73 pages de texte et un album grand in-4° de 16 planches représentant des poteries, des objets en bronze, etc. — En ce moment, les habitations lacustres sont à l'ordre du jour, comme les antiquités gallo-romaines et césariennes. — Le volume et l'atlas.......................................... 8 fr.

268. RAPPORT de l'administration de la Commission impériale sur la section française de l'exposition universelle de 1862, suivi de documents statistiques et officiels et de la liste des exposants récompensés. In-4° de VIII-266 pages. — Introduction. Aperçu général de l'exposition. Opérations de la Commission impériale. Opérations du jury des récompenses. Service financier. Documents de statistique. Première partie : documents relatifs à la section française de l'exposition, divisions de l'agriculture et de l'industrie, des beaux-arts, résultats financiers. Seconde partie, documents relatifs à l'ensemble de l'exposition : division de l'agriculture et de l'industrie, division des beaux-arts, résultats financiers. Documents officiels. Liste des exposants récompensés dans la section française. Plan du palais de l'exposition montrant les emplacements occupés par les diverses puissances, et la disposition générale de leurs installations.

269. RELATION du siége de Prague par les Autrichiens, en 1742. In-12, sur papier vergé, de 20 pages. — Titre rouge et noir, charmante impression de M. Garnier de Chartres.

270. RESTOUT. — ESSAI sur les principes de la peinture, par JEAN RESTOUT, peintre ordinaire de Louis XV, publié avec des notes, par R. de FORMIGNY de LA LONDE, membre de plusieurs sociétés savantes. In-8° de 64 pages, d'un *fac-simile* d'une lettre de Jean Restout et de son portrait. — Note sur Jean Restout et sur son « Essai ». Principaux peintres du nom de Restout, spécialement Jean (deuxième du nom), et son œuvre. Principaux traits de la vie de Jean Restout (1692 à 1768). — Notes. — Renseignements utiles ou curieux sur la pratique de la peinture.......................................................... 3 fr.

271. REUSS. — HISTOIRE du Canon des Saintes Écritures dans l'église chrétienne par ÉDOUARD REUSS, professeur à la Faculté de théologie de Strasbourg. Seconde édition. In-8° de VIII-432 pages. — Usage de l'ancien Testament dans l'église apostolique. Les écrits des apôtres dans l'église primitive. Premières origines d'un recueil d'écrits apostoliques. L'hérésie. Le catholicisme. Les collections usuelles vers la fin du second siècle. Bibliographie. Les troisième et quatrième siècles. Statistique rétrospective. Essais de codification. Église d'Orient. Église d'Occident. Théorie et terminologie. Le moyen âge. La renaissance. Le catholicisme officiel et moderne. La théologie des réformateurs. Les écoles confessionnelles. La critique et l'Église.................................................................. 6 fr.

272. REYNIER. — CATALOGUE de la bibliothèque communale de Marseille, par J.-B. REYNIER, conservateur. Histoire. Tome premier. In-8° de XIV-512 pages. — Introduction. Bibliographie, Histoire, Géographie, Voyages, Chronologie, Histoire universelle, Histoire des religions et des superstitions, Histoire du clergé et des ordres religieux, avec l'histoire particulière de leurs fondateurs, réformateurs et généraux ; Hagiographie ; Histoire ancienne, Histoire générale et particulière de la Grèce, Histoire de l'Italie, du peuple romain et de ses empereurs. Appendice à l'histoire ancienne. — Ce premier volume, qui sera suivi de plusieurs autres... 5 fr. 50 c.

273. ROBERT. — ORIGINES de Paris et de toutes les communes, hameaux, châteaux, etc., des départements de la Seine et de Seine-et-Oise, par J.-B. ROBERT. Étymologies, cultes et cérémonies religieuses, usages, superstitions, etc. Tome premier. Première livraison. In-8° de XXXVII-126 pages. — Introduction. Description des départements de la Seine et de Seine-et-Oise : anciens peuples qui habitaient ce territoire, rivières et ruisseaux, étangs et marais, sources d'eaux minérales, bois et forêts, sommets principaux, voies dites romaines. Département de la Seine, Paris : Paris sous la domination romaine. Paris sous les Franks. — Cet ouvrage sera publié en six livraisons, qui formeront deux volumes in-8°, et qui paraîtront de mois en mois. Chaque livraison............................................ 2 fr. 50 c.

274. ROBERT. — INTERPRÉTATION naturelle des pierres et des os travaillés par les habitants primitifs des Gaules, par le docteur EUGÈNE ROBERT. In-8° de 24 pages.

275. ROCHAMBEAU (DE). — ÉTUDE sur les origines de la Gaule, appliquée à la vallée du Loir dans le Vendomois; habitations celtiques, par A. L. DE ROCHAMBEAU, membre de plusieurs sociétés savantes. Deuxième édition. In-8° de 39 pages avec 2 plans des grottes de Rochambeau et du Breuil.

276. ROLLER. — LE DOGME dans les catacombes de Rome, par TH. ROLLER, pasteur. In-8° de 40 pages........................................................... 75 c.

277. ROSSIGNOL. — MONOGRAPHIES communales ou Étude statistique, historique et monumentale du département du Tarn, par ÉLIE-A. ROSSIGNOL, membre de plusieurs sociétés savantes. Première partie. Arrondissement de Gaillac. Tome II. Canton de Gaillac. In-8° de 398 pages, avec une carte du canton de Gaillac et 8 planches représentant des détails de sculpture de l'église de Roumanou (Tarn), le château de Mauriac, les peintures de la tour Palmata, des détails de sculpture de l'église Saint-Michel, une cheminée en bois à Gaillac et une maison en pierre à Brens. — Aperçu historique sur le canton de Gaillac. Communes de Montans et Saint-Martin-du-Tour, de Brens, de Lagrave, de Rivières, de Labastide-Montfort, de Bernac, de Castanet, de Cestayrols, de Fayssac, de Broze, de Senouillac et de Gaillac. Histoire intérieure de la ville de Gaillac, ses seigneurs et ses droits, privilèges des habitants, administration municipale des consuls, événements et institutions particulières; histoire ecclésiastique de la commune, ses paroisses et ses établissements religieux, etc. — Ce volume deuxième. 7 fr. 50 c.

278. ROUYER et DARCEL. — L'ART ARCHITECTURAL en France, depuis François I[er] jusqu'à Louis XIV. Motifs de décoration intérieure et extérieure, dessinés d'après des modèles exécutés et inédits des principales époques de la renaissance, comprenant lambris, plafonds, voûtes, cheminées, portes, fenêtres, escaliers, grilles, stalles, autels, chaires à prêcher, confessionnaux, tombeaux, vases, candélabres, etc., par EUGÈNE ROUYER, architecte, ancien inspecteur aux travaux du Louvre; texte par ALFRED DARCEL, attaché à la conservation des Musées impériaux, correspondant du Comité des monuments historiques. Livraisons 63 à 74. Grand in-4° de 24 planches représentant des détails du château de Versailles, de l'hôtel de ville de La Rochelle, du château de Baynac (Dordogne); le salon du ministère des travaux publics, le plafond en bois du château de Oyron (Deux-Sèvres), et la galerie d'Apollon du Louvre. — Chaque livraison.................................................... 1 fr. 60 c.

279. RUPRICH-ROBERT. — L'ÉGLISE Sainte-Trinité (ancienne Abbaye-aux-Dames) et l'église Saint-Étienne (ancienne Abbaye-aux-Hommes), à Caen, par V. RUPRICH-ROBERT, architecte du gouvernement. Grand in-8° de 101 pages, avec 4 planches donnant les plans des églises Sainte-Trinité et Saint-Étienne, la vue restaurée de l'église Sainte-Trinité. De nombreux dessins sont distribués dans le texte............................................ 2 fr.

280. SAINT-ALBIN (DE) et DURANTIN. — LE PALAIS DE SAINT-CLOUD, résidence impériale, par PHILIPPE DE SAINT-ALBIN, bibliothécaire de l'Impératrice, et ARMAND DURANTIN. In-8° de 257 pages avec le plan du palais de Saint-Cloud. — Historique du palais de Saint-Cloud. Histoire et description de chacune de ses pièces isolément.............................. 6 fr.

281. SAUVAGEOT. — MONOGRAPHIE de la chapelle de Notre-Dame de La Roche, texte, dessins et gravure, par C. et L. SAUVAGEOT. Grand in-4° de 18 pages et de 27 planches dont 4 en couleur. — Cet ouvrage devrait être aux mains de tous les architectes et artistes divers qui aiment à reproduire le plus beau style du XIIIe siècle............................. 25 fr.

282. SCHAEPKENS. — EXTRAITS d'anciens registres de rentes et de biens de l'église Saint-Servais à Maestricht, par ALEXANDRE SCHAEPKENS, président de la Société d'archéologie dans le duché de Limbourg. In-8° de 23 pages.

283. SCHAEPKENS. — RÉVOLTE à Maestricht, en 1539, par ARNAUD SCHAEPKENS. In-8° de 7 pages. — Traduction française d'une relation flamande sur une sanglante révolte, relation intéressante au point de vue de l'histoire locale du Limbourg et de l'histoire générale du duché de Brabant.

284. SCHAEPKENS. — CARTULAIRES de l'ancienne prévôté de Meerssen, par ALEXANDRE SCHAEPKENS, président de la Société d'archéologie dans le duché de Limbourg. In-8° de 19 pages.

285. SERBOIS (DE). — SOUVENIRS de voyages en Bretagne et en Grèce, par L. DE SERBOIS. In-12 de 344 pages. — Des voyages et des voyageurs. Guérande. Succinio, un château féodal. La légende de saint Gildas et le monastère de Saint-Gildas. Vannes, l'ancien collége et le Kloarek. Auray. Le Pardon de Sainte-Anne d'Auray et les idées religieuses dans le Morbihan. Carnac et ses monuments druidiques. Saint-Kadò, légendes. Langue et littérature bretonnes. Lorient. Hennebon, ou du poëme épique. — Morée : Corinthe. Les lacs Stymphale et de Phonio. La chute du Styx. Le couvent de Mégaspiléon. Phigalie et Bassée. Un chapitre de Polybe. La plaine de Tégée.............................................................. 2 fr.

286. SPACH. — ÉTUDES sur quelques poëtes alsaciens du moyen âge, du XVIe et du XVIIe siècle, par L. SPACH, archiviste du département du Bas-Rhin. In-18 de 169 pages........... 2 fr.

287. SPACH. — ÉCRIVAINS alsaciens du XVIIe siècle. « Simplicissimus ». Roman de l'époque de la guerre de trente ans, par L. SPACH, archiviste du département du Bas-Rhin. In-8° de 33 pages.

288. SPACH. — UNE EXCOMMUNICATION de Mulhouse au XIIIe siècle, par L. SPACH. Grand in-8° de 16 pages.

289. SPACH. — SAINT LÉON IX, le pape alsacien, par L. SPACH. Grand in-8° de 27 pages.

290. SPACH. — LETTRE d'indulgence en faveur du chapitre de Surbourg, par L. SPACH. Grand in-8° de 8 pages et d'une chromo-lithographie représentant la lettre d'indulgence.

291. SPACH. — L'ABBAYE de Neubourg au moyen âge et la navigation du Rhin, par LOUIS SPACH. Grand in-8° de 19 pages.

292. SPACH. — L'ARCHÉOLOGUE JÉRÉMIE-JACQUES OBERLIN, par L. SPACH. Grand in-8° de 15 pages.

293. STATZ und UNGEWITTER. — GOTHISCHE MUSTERBUCH (Le livre des modèles gothiques),

par V. STATZ et E. UNGEWITTER, avec une introduction par A. REICHENSPERGER. Première livraison ; grand in-4° de 18 pages de texte et de 12 planches, donnant des modèles d'alphabets, de fenêtres, ferrures, etc. L'ouvrage aura quinze livraisons. Prix de chacune... 8 fr. 50 c.

294. TARBÉ. — COLLECTION des poëtes de Champagne antérieurs au XVI<sup></sup>e siècle. Le roman de Foulque de Candie, par HERBERT LEDUC, de Dannemartin, publié par PROSPER TARBÉ. In-8° de LXIX-228 pages. — Notice sur Herbert Leduc de Dannemartin, et le « Roman de Foulque de Candie ». Chansons. Notes sur les noms d'hommes, de villes et de pays qui se trouvent dans le « Roman de Foulque de Candie ». Glossaire........ ............. ............ 8 fr.

295. TARBÉ. — COLLECTION des poëtes de Champagne antérieurs au XVI[e] siècle. Le roman des quatre fils Aymon, prince des Ardennes, par PROSPER TARBÉ. In-8° de XXIV-137 pages. — Notice sur le « Roman des quatre fils Aymon ». Le roman........................ 8 fr.

296. TARBÉ. — COLLECTION des poëtes de Champagne antérieurs au XVI[e] siècle. Les œuvres de Blondel de Néele, par PROSPER TARBÉ, membre de la Société des antiquaires de la Morinie. In-8° de LV-238 pages. — Notice sur la vie et les œuvres de Blondel de Néele. Ses chansons. Notes et variantes. Notice relative au nom, à la patrie et à la famille de Blondel de Néele. Chansons du roi Richard. Poésies relatives au roi Richard et à Blondel. Pièces à l'appui. Glossaire des chansons de Blondel. — Ce volume.......................... 8 fr.

297. TARBÉ. — COLLECTION des poëtes de Champagne antérieurs au XVI[e] siècle. Poésies d'Agnès de Navarre-Champagne, dame de Foix, par PROSPER TARBÉ. In-8° de XLI-63 pages. — Préface sur la vie et les œuvres d'Agnès de Navarre. Poésies d'Agnès de Navarre : rondeaux, complaintes, ballades, chansons balladées, chanson royale, le lay du paradis d'amours, le lay d'amoureux mercy. Notes, glossaire............................................ 8 fr.

298. TCHIHATCHEF (DE). — LE BOSPHORE ET CONSTANTINOPLE avec perspective des pays limitrophes, par P. DE TCHIHATCHEF, membre correspondant de l'Institut, associé à plusieurs académies savantes. Grand in-8° de XIII-589 pages, de deux cartes topographique et géologique du Bosphore et de la contrée limitrophe, de neuf planches représentant Constantinople vu du palais de la Légation impériale de Russie, la vallée de l'Hermus, les sources salines de Touzla, les sources d'Akbounar et d'Inova, le pont naturel de Pambouk-Kalessi, les dépôts de Travertin à Pambouk-Kalessi et la plage de Tchanak-Kalessi ; en outre, neuf dessins dans le texte. — Première partie : relief du pays et cours d'eau, système hydraulique de Constantinople, îles, le règne animal, la chèvre d'Angora, chasse et pêche, végétation, considérations sur les richesses minérales, météorologie, congélation de la mer Noire, séjour d'été sur les rives du Bosphore, excursion sur le littoral occidental de l'Asie-Mineure. — Deuxième partie : roches éruptives, terrain devonien, considérations sur le terrain devonien du Bosphore, terrain tertiaire, terrain quaternaire. — Ce volume............................... 15 fr.

299. THIÉBAUD. — LE DÉPART ou nouvelle phase de la question liturgique dans le diocèse de Besançon, par l'abbé THIÉBAUD, chanoine de Besançon, vicaire général honoraire de Reims et de Montauban. In-8° de 56 pages.

300. TROCHE. — NOTICE historique sur l'ancienne commune de Belleville, annexée à Paris, et sur sa nouvelle église en style du XIII[e] siècle, par N. M. TROCHE. In-12 de X-98 pages, avec une planche représentant cette belle église, bâtie par Lassus.

---

# TABLE DES MATIÈRES

## DU TOME VINGT-QUATRIÈME

---

### JANVIER-FÉVRIER



### MARS-AVRIL



### MAI-JUIN

## JUILLET-AOUT



## SEPTEMBRE-OCTOBRE



## NOVEMBRE-DÉCEMBRE



FIN DU TOME VINGT-QUATRIÈME.

PARIS. — J. CLAYE, IMPRIMEUR, RUE SAINT-BENOIT, 7.

